Monographien Moderner Musiker

Band I

C.F. Kahnt Nachfolger
Leipzig

9278
M75
(bd.1) LIBRARY OF
copy1
WELLESLEY COLLEGE

PRESENTED BY
Mass. State Normal School Library

169917

Date Due

Library Bureau Cat. no. 1137

MONOGRAPHIEN MODERNER MUSIKER

▽▽▽

Kleine Essays

über Leben und Schaffen
zeitgenössischer Tonsetzer,
mit Portraits

Band I

Alle Rechte vorbehalten

Verlag von
C. F. KAHNT NACHFOLGER, LEIPZIG
Herzogl. Anhalt. Hof- Musikalienhändler.
1906.

169917

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Ermanno Wolf-Ferrari	1
Hans Huber	11
Cyrill Kistler	22
Ludwig Thuille	34
Oskar Fried	46
Engelbert Humperdinck	59
Peter Gast	73
Gustav Mahler	81
Arnold Mendelssohn	95
Reinhold Becker	107
Hans Sommer	112
Josef Reiter	121
Siegmund v. Hausegger	128
Richard Strauss	142
Hugo Kaun	156
Georg Schumann	165
August Bungert	179

Ermanno Wolf-Ferrari.

Ermanno Wolf-Ferrari

von

Hermann Teibler.

Unter den jüngeren der modernen Tonsetzer hat kaum einer gleich mit seinem ersten Schritt in die Öffentlichkeit sich als wirkliche Individualität so sicher zu betonen und zu behaupten gewusst, wie der Deutsch-Italiener Ermanno Wolf-Ferrari. Kaum fünf Jahre sind vergangen, seit sein Name zum erstenmal im Programm irgend eines Kammermusikabends in München auftauchte, und das jüngste der von ihm veröffentlichten Werke trägt die Opuszahl 13; und trotzdem hat er sich in den Konzertsälen und an den Opernbühnen Deutschlands eingebürgert und zählt, nimmt man die Diagonale alles dessen, was über ihn Bei- und Abfälliges geschrieben worden ist, unzweifelhaft zu jenen, die uns etwas Neues und Eigenartiges zu sagen haben.

Dieser niemals laute und elementare, aber sichere und herzliche Erfolg in einer so skeptischen Zeit wie der unseren, ist immerhin eine Ausnahmserscheinung und hat ihre Begründung wohl darin, dass einmal des Künstlers Tonsprache unserem Rasseempfinden besonders nahestehen muss, und dass er die Gabe besitzt, alt überkommene Musikformen mit neuem Geist zu erfüllen. Fragen der Nationalität pflegt man bei der Charakteristik moderner Künstler, soweit sie „rasserein" sind, nicht anzuschneiden; anders stellt sich diese Gepflogenheit in Fällen, wie dem vorliegenden. Schon Anton Rubinstein klagte, dass er „den Deutschen ein Russe, den Russen ein Deutscher sei", und an Wolf-Ferrari, dem Sohn eines Deutschen und einer Italienerin, scheint sich dieses alte, gedankenlose Spiel wiederholen zu wollen. Tatsächlich

ist seine Künstlernatur wohl ein Erbe seines Vaters, des Kunstmalers August Wolf, der einst mit Lenbach zu den Schützlingen des Grafen von Schack gehörte, in dessen Galerie sich manches Werk von des Meisters Hand befindet. Die musikalische Begabung des Knaben wurde früh erkannt und mit deutscher Kost genährt. Ehe er die Werke eines Bellini, Donizetti oder Rossini kennen lernte, (das geschah erst nach seinem zwölften Jahr) hatte er schon Altmeister Bach gründlich verstehen und lieben gelernt; er war also reif genug, um, in Konsequenz dieser Vorbereitung, in der übermächtigen Erscheinung Richard Wagners ein volles Gegengewicht gegenüber der nun folgenden, tieferen Kenntnis italienischer Musik zu finden. Die spätere „Ausbildung" erfuhr der Künstler an der Münchner Hochschule für Musik unter der Ägide Joseph Rheinbergers. Er selbst bewertet diese Etappe seines Lebens nicht allzu hoch; der junge Musiker, der sich in der ihm eigenen, temperamentvollen und rasch übersehenden Intelligenz schon ganz aus eigener Kraft und von innen heraus eine künstlerische Anschauung erworben hatte, die durchaus seinem Charakter entsprach und daher echt war, hatte wohl grosse Mühe, dieselbe gar oft zu Gunsten von aussen hergekommener Doktrinen vor sich selbst verleugnen zu müssen. Jedenfalls konnte er aber damals in seiner geistigen Heimat festen Fuss fassen, und als ein ihr Gehöriger wurde er auch trotz seiner italienischen Muttersprache daselbst bei seinem ersten, öffentlichen Auftreten empfangen. Viel schwächere Fäden knüpfen ihn an Italien. Zu den dortigen Vertretern der Tonkunst ist er, eine Begegnung mit Verdi ausgenommen, kaum je in Beziehung getreten. Seine Erstlingsoper „Aschenbrödel", die in Bremen so lebhaftes Entgegenkommen fand, fiel bei ihrer Uraufführung in Venedig gänzlich durch, und seit jener Zeit ist er vom welschen Publikum, trotzdem er die Stelle eines Direktors des altehrwürdigen Liceo Benedetto Marcello in Venedig bekleidet, als ein „Unverständlicher" mit respektvoller Hochachtung beiseite geschoben worden.*)

*) Neuerdings, wohl unter dem Einfluss des grossen Erfolges der „Neugierigen Frauen" in Deutschland, hat sich das

Wir fanden es für nötig, diese Tatsache vorauszuschicken, um die billige Behauptung, Wolf-Ferraris Kunst sei eine Zwitterkunst, auf ihre unrechtmässige Grundlage zurückzuführen; tatsächlich ist ihr Wesen deutsch, und dass sie mit einem Schuss romanischen Temperaments durchsetzt ist und jene naive Selbstverständlichkeit besitzt, die sie nie zur Pose werden und ehrlich innerhalb ihrer natürlichen Grenzen bleiben lässt, das ist es, was vielleicht des Künstlers wohltuende Eigenart ausmacht, in einer Zeit, in der alles sein Heil sucht in Unnatur und krankhafter Überspanntheit.

Wolf-Ferrari hat bis jetzt folgende Werke veröffentlicht: zwei Violinsonaten (op. 1 und op. 11), zwei Trios (op. 5 und op. 7), ein Klavierquintett (op. 6) und eine Kammersymphonie (op. 8); sodann zwei Hefte Rispetti (op. 10 und 12), ein Heft Klavierstücke (op. 13); ferner noch einige kleinere Chorwerke und kleine Klavierstücke, die in Mailand verlegt wurden. Daselbst erschien auch die Chorkantate „Sulamit". In deutschen Verlagen veröffentlichte er ausser oben genannten Kammermusikwerken noch das Oratorium „Das neue Leben" (vita nuova) und die Opern „Aschenbrödel" und „Die neugierigen Frauen". Im Druck befindet sich ein Oratorium „Die Tochter des Jairus", und seine neueste Oper, die, nach einem Stoff von Goldoni, den vielverheissenden Titel „Die vier Grobiane" haben wird, dürfte wohl auch noch in diesem Jahre der Öffentlichkeit übergeben werden.

Betrachten wir vorerst die Kammermusikwerke näher. Die Violinsonate op. 1 lässt noch nicht die volle Eigenart des Komponisten erkennen, wohl aber heben sich aus ihr schon Einzelzüge hervor, die auf eine spätere Selbständigkeit seines Idioms schliessen lassen. Der erste und der letzte Satz sind von jener Durchschnittsromantik erfüllt, auf die sich gewöhnlich der Gedankeninhalt gemässigt moderner Kammermusikwerke stützt. Eigenere Wege geht der langsame

---

Interesse der Heimatstadt Wolf-Ferraris für seine Werke wesentlich gehoben. Für eine würdige Aufführung der Vita nuova hat dieselbe einen Zuschuss von 15000 Lire votiert.

Mittelsatz, der im wesentlichen auf eine dreimal in verschiedener Form auftretende Choralmelodie aufgebaut ist, welcher sich die Violine mit ausdrucksvollen Rezitativen gegenüber stellt; der ganze Satz ist äusserst einfach, aber voll sprechenden Ausdrucks. Die Bedeutung völligen Hervortretens des Persönlichen liegt bereits im Trio op. 5. Echt kammermusikalische Knappheit und Kürze besitzt das Hauptthema des ersten Satzes, das später in prachtvoll glänzender und energischer Wiederkehr den Schluss des ersten und letzten Satzes bildet und dem Werk so schön den Charakter voller Abrundung verleiht. Im zweiten Satz (Presto) fällt als ebenso ungekünstelter (einen Takt, der diese Bezeichnung verdiente, hat Wolf-Ferrari überhaupt noch nicht geschrieben) wie origineller Effekt die freie Gegenüberstellung der Tonarten F dur im Klavier, A dur und E dur in den Streichern auf. Voll weicher, elegischer Stimmung ist das Larghetto. Das Klavierquintett op. 6 ist wohl das schwierigste, aber auch dankbarste der Wolf-Ferrarischen Kammermusikwerke. In den Ecksätzen fühlt man besonders die in freiem, fast improvisatorisch wirkendem Schwung sich ergehende Phantasie des Komponisten, der nirgends mysteriös zu scheinen sucht, niemals sich trotz aller Empfindungstiefe in unfruchtbare Grübeleien verliert, sondern immer durch eine lichte, sinnfällige Weltfreudigkeit wirkt, die ihn sprechen lässt, wie ihm der Schnabel gewachsen ist. Im 3. Satz dieses Werkes kommt die alte Tanzform in glücklichster Weise zur Geltung. Das Intimste seiner Kammermusikwerke ist wohl das Trio Fis dur op. 7. Es liegt etwas Versonnenes, Weltfernes gleich im ersten Thema des ersten Satzes, und die zart-duftige Stimmung bleibt dem Werk treu in dem schön geschwungenen Largo und dem in konsequenter Viertelbewegung mit so eigentümlich gehaltener Ruhe seinem Ende zuschreitenden Finale. Zu wirklich symphonischen Formen weitet sich dann die Kammersymphonie op. 8 aus. Ihre Besetzung erfordert neben Pianoforte und Streichquintett noch Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn. Das Werk strebt also eine bisher unversuchte Kunstform an und behandelt dieselbe selbst mit einer bei aller Anspruchslosigkeit

doch hervorragenden Frische und Grosszügigkeit und spielender Beherrschung des polyphonen Satzes, der bei aller Kompliziertheit immer durchsichtig bleibt und nie in orchestrale Wirkungen übergeht. Das jüngste veröffentlichte Werk dieser Gattung ist die zweisätzige Violinsonate op. 10, die vielfach den Charakter ganz persönlicher Auseinandersetzung annimmt, von einer gewissen abstrusen Innerlichkeit getragen ist und jedenfalls eine Ausnahmsstellung in Wolf-Ferraris Schaffen einnimmt. Sie ist das einzige seiner Werke, in welchem sich ein leichter Einschlag von der Art etwa Max Regers äussert und zählt meines Erachtens nicht zu den glücklichsten Inspirationen des Komponisten.

Das zweiteilige Oratorium „Sulamit" (op. 4) ist wesentlich lyrischen Charakters und behandelt den Stoff, der dem hohen Lied entnommen ist, in breiter Ausführung; schon hier macht sich Wolf-Ferraris Vorliebe für das Einschieben selbständiger orchestraler Stimmungsbilder geltend, und zwar lehnen sich dieselben an ältere Vorbilder an, wie z. B. das Pastorale mit seinem streng durchgeführten Kanon oder der Larghettosatz des zweiten Teils. Eigentliche Grösse geht dem Werk, seinem Inhalt entsprechend, ab, aber ein ausserordentlicher Liebreiz durchzieht es, so dass es sicher verdiente, auch in deutschen Konzertsälen öfter zu erscheinen. An Bedeutung erreicht es freilich nicht das zweite Oratorium des Komponisten „Das neue Leben" (La Vita nuova op. 9), nach Worten von Dante Alighieri, welches übrigens selbst wieder nur den ersten Teil eines ganzen Zyklus bilden soll. Dantes Dichtung „Das neue Leben" ist uns Deutschen in mehreren guten Übersetzungen bekannt geworden. Das kleine Buch ist fast rein lyrischen Charakters und enthält jene Gedichte, die durch des Dichters tiefe Neigung zu Beatrice veranlasst wurden. Es umfasst den Zeitraum von der ersten Begegnung mit der „Beseligerin", mit der das „neue Leben" des damals neunjährigen Knaben beginnt, und findet seinen natürlichen Abschluss mit Beatrices Tod. Die Gedichte knüpfen an kleine, oft nur in der Phantasie des Dichters sich abschliessende Ereignisse an und sind durch einen knappen Prosatext zu einem Ganzen verbunden, der das ergreifendste Dokument zu Dantes Leben bedeutet:

die Geschichte seines Innenlebens, das ganz in einer seelischen, übersinnlichen Neigung aufgeht und im Kultus der Herrlichen, die ihm das Symbol der Reinheit und Schönheit überhaupt geworden ist.

Diese Dichtung war für Wolf-Ferrari der Vorwurf zu dem Werk, das man mit dem Wort Oratorium deshalb nicht ganz richtig bezeichnet, weil es der Epik fast durchaus aus dem Wege geht und, die äussere an sich schon genug verschleierte Handlung nur hin und wieder — allerdings auch im herrlichsten Moment des Werkes, in „Beatrices Tod“ — andeutend, lediglich Stimmungsmalerei geben will. Damit ist die völlige stilistische Neuartigkeit des Werkes bezeichnet. Mit dem Ausdrucksmittel, das dem modernen Oratorium dienen müsste, (wenn wir ein solches hätten), wird eine an den höchsten Empfindungsmomenten in Dantes Dichtung sich beständig entwickelnde und steigernde Stimmungsmalerei gegeben, und es ist dem Tonsetzer mit überraschender Sicherheit gelungen, nicht nur die im Gedicht enthaltene Grundstimmung verklärter, zartester Mystik festzuhalten, sondern ihr auch in ihre feinst differenzierten Unterstimmungen zu folgen. Überall fühlen wir uns einem hohen Lied der Liebe gegenüber, sei es, dass uns die Musik von Engelsreigen im Stile wesenloser Anmut der altitalischen Maler erzählt, sei es, dass sie in die Verherrlichung realer Natur sich ergeht oder vom trostlosesten Pessimismus getragen ist bei der Erkenntnis, „dass auch sie sterben müsse“. Dabei beherrscht der Künstler alle technischen Mittel, aber gerade durch weiseste Mässigung bringt er es zu Wirkungen, die vielleicht selbst der raffiniertesten Fertigkeit moderner musikalischer Farbenkünstler versagt bleiben. Ein gewiegter Kontrapunktiker, gerät er doch nie in ausgerechnete motivische Kombinationen. Er ist gross durch den gänzlichen Mangel an spekulativen, reflektierenden Geist und die ungeheuere Empfindungskraft, die sich in ungeniertester Freiheit ausdrückt; überall merkt man dieser Tonsprache die innere Überzeugtheit und Erregtheit an; sie will immer so ehrlich wirken, wie sie gedacht ist und schämt sich auch nicht einer sinnfälligen, diatonischen Melodik, wo es sich um primäre Gefühlsäusserungen handelt; mit

einer gewissen Absichtlichkeit ist ein leiser archaistischer Zug durch das ganze Werk festgehalten. Gleich der Prolog (Doppelchor, Soli und Knabenstimmen) erinnert in seiner Stellung zum Folgenden an die berühmte Einleitung zu Bachs Matthäus-Passion und ähnliche, nicht Anlehnungs-, aber Vergleichsmomente bringt der köstliche Engelreigen (zwei Harfen, Klavier und sieben Pauken) im Hinblick auf Gluck und der Schluss des ersten Teils in der palästrinischen Geist atmenden Anrede Gott Vaters. Tief ergreifend ist die kurze Szene „Beatricens Tod“ und die lange „sprechende“ Pause, die den Kuss des als freundliche Macht gedachten Todesengels bedeutet, wird sicherlich immer tiefe Bewegung auslösen. Alles in allem, ist das neue Leben sicherlich ein Höhenwerk unserer Zeit, kraft der offenen und herzhaft sinnlichen Art seines Schöpfers, der hier nicht mehr und weniger bietet und bieten will als die tönende Beschreibung eines echten und reichen Empfindungslebens.

Die Oper „Aschenbrödel“ ist das Schmerzenskind der Wolf-Ferrarischen Muse. Nicht, dass sie auch in Deutschland jenes Schicksal erlebt hätte, das ihr in Italien zuteil wurde; sie fand in Bremen und später noch an anderen Bühnen im Gegenteil eine durchaus freundliche Aufnahme, die allerdings nirgends zu einem Verbleiben des Werkes im Repertoire führte. Das Werk zeigt an sich die Vorzüge des Komponisten im hellsten Lichte, aber sein innerer Organismus leidet an dem Fehler mangelnder Ökonomie. Es ist geradezu überlastet mit musikalischer Schönheit und es schien dem Komponisten schwer zu fallen, auch nur einen der ihm so reichlich zuströmenden Gedanken zurückzuweisen. Diese musikalischen Wucherungen hängen mit Bleigewichten an dem losen, lockeren Märchenstoff. Immerhin gehört das Werk durch seine schwungvolle, mit voller Sicherheit sich gebende Tonsprache zu den Ausnahmen seines Genres und darf sich z. B. neben Humperdincks „Hänsel und Gretel“ mit vollständiger Sicherheit behaupten.

Weit höher steht allerdings die letzte veröffentlichte Oper „Die neugierigen Frauen“, die nach dem grossen Erfolg in München rasch den Weg über zahlreiche

Bühnen Deutschlands gefunden hat. Der Verfasser des Librettos, Conte Luigi Sugana, folgte einer glücklichen Eingebung, als er sich entschloss, das Werk des alten schreibseligen venetianischen Komödiendichters Carlo Goldoni für die moderne Oper zu verwerten; tatsächlich liegt in den Sittenlustspielen desselben ein ungehobener Schatz von dramatischem Material für eine Wiederbelebung der alten opera buffa und dem Bedenken, dass die durch die Fruchtbarkeit des Dichters bedingte Oberflächlichkeit der Handlung durch die verbreiternde Wirkung der musikalischen Unterlage noch auffälliger zu Tage treten könnte, begegnete Sugana mit geschickten einzelnen Zutaten, die nur im dritten Akt den Gegensatz ihres Zweckes — ein Hinausziehen statt der Kurzweil erreichen. Die Handlung der „neugierigen Frauen" ist an sich klein genug: Venetianische Bürger haben einen harmlosen Klub gegründet, als dessen oberster Leitsatz der Spruch gilt: Verbannt sind die Frauen. Kein Wunder, dass die Neugier der Gattinnen, Töchter und Bräute bald keine Grenzen mehr kennt, und die merkwürdigsten Gerüchte über das geheimnisvolle Vereinshaus die Stadt durchschwirren. Es gelingt endlich den Frauen, mit Hülfe allerhand feiner Listen in das Haus zu dringen, aber ihr Anschlag wird — nachdem sie sich von der Harmlosigkeit des Klubs überzeugen konnten — entdeckt. Zuerst furchtbare Erregung der Männer, die aber natürlich in das fröhliche Ende der Komödie ausmündet.

Wie bei Goldoni, dessen Lustspiele ja durchaus Zustände ihrer Zeit blossstellen wollten, so überwiegt auch im Libretto Suganas das allgemein Typische die Charakterzeichnung des Einzelnen und hieran knüpft wieder die Musik Wolf-Ferraris an, die, abgesehen von mehreren in sich abgeschlossenen Gesangsnummern, durchaus Episodenschilderung ist. Trügt nicht alles, so ist in Wolf-Ferrari der langentbehrte Mann gefunden, der eine Wiederbelebung der arg im Rückstand befindlichen komischen Oper in die Wege zu leiten vermag. Er ist vor allem musikalisch durchaus unabhängig und seine Musik von durchweg positiven Anschauungen beseelt. In leichter, harmloser, naiver Selbstverständlichkeit geschaffen, sprudelt sie aus einem

schier unerschöpflichen Born von Grazie und Anmut, Witz und Geist hervor. Nirgends findet sich etwas gewaltsam Erreichtes, eine berechnete Finesse, ein Versuch, über sich selbst hinauszuwollen, und hieraus ergibt sich der Eindruck voller stilister Sicherheit, die dem Werk bei all' seiner leichten beschwingten Tonsprache gleichzeitig den festen Charakter des Wahrhaften, auf gewonnenen künstlerischen Prinzipien Gebauten verleiht. Neben der Gewandtheit im sprachlich-musikalischen Ausdruck und im raschen Wechsel und erschöpfenden Ausholen der Stimmungsschilderung, die ihren Höhepunkt in der Mondnacht in den Lagunen erreicht, macht sich noch allenthalben Wolf-Ferraris reiche Begabung für Klangkombinationen von ausserordentlicher Wirkung bemerkbar, die um so schwerer wiegt, als sich der Künstler nur des kleinen Mozart-Orchesters mit Hinzuziehung der Harfe bedient. Keiner hat diese Musik mit treffenderer Kürze charakterisiert, wie der geistvolle Ferdinand Pfohl, wenn er sie „mit dem Silberstift gezeichnet" nennt.

Unser kurzer Überblick auf das bisherige Lebenswerk eines noch nicht Dreissigjährigen ist beendet. Wolf-Ferrari ist kein Himmelstürmer, kein kühner Neuerer, der durch das Paradoxe zu wirken und zu überraschen sucht; aber er ist eine durch und durch musikalische Natur, in der sich ein reiches Empfindungsleben zwanglos in Töne umsetzt. Seine Kunst ist durchaus von feurigem, hinreissendem und hingebendem Temperament durchsetzt, sie besitzt die Schlagkraft der Deutlichkeit und trotz ihrer freischweifenden Phantasie echt deutsche Gründlichkeit. Man fühlt ihr an, sie ist immer leicht, niemals leichtsinnig geschaffen. Wäre ein schöpferischer Charakter wie Wolf-Ferrari nicht vorhanden, man würde sein Fehlen in unseren Tagen epigonenhafter Vertiefungswut bitter empfinden. Sein naiver Positivismus ist ein Lichtstrahl in unserer grauen Zeit und sichert ihm und seiner Kunst ihre hervorragende Ausnahmestellung.

Hans Huber.

Hans Huber

(geb. zu Schönenwerd am 28. Juni 1852).

Hans Huber

von

Dr. Edgar Refardt.

Hans Huber ist bekannt als der namhafteste schweizerische Komponist auf dem Gebiete der Instrumentalmusik. Er stammt (1852) aus Schönenwerd im Solothurnischen; seine musikalische Ausbildung hat er zwar im Konservatorium zu Leipzig empfangen, allein — es waren die siebziger Jahre, draussen tobte der Sturm um Liszt und Bayreuth laut genug, auch an der konservativsten Grundlage zu rütteln, so dass der junge Künstler sich mühsam den Weg zu eigener starker Überzeugung, zur Individualität erkämpfen musste. Heute lebt Hans Huber in Basel, persönlich geschätzt als vorzüglicher Pädagoge in der Stellung eines Direktors der Basler Musikschule.

Die Zahl der von Huber veröffentlichten Werke hat die 120 überschritten. Das ist allerdings reichlich viel, und es erscheint begreiflich, wenn man unter dieser grossen Anzahl Kompositionen, von denen einzelne gleich ganze Hefte umfassen, manches überflüssige Stück findet. Aber die Tatsache, dass die Opuszahlen 1—100 die Jahre 1870 bis 1890 umfassen, und in den folgenden fünfzehn Jahren nur der Rest dazu kam, nimmt dem Vorwurf, Huber sei ein Vielschreiber, die Spitze und gestattet einzig die Behauptung, er sei einer gewesen. Dieses zugegeben, suchen und finden wir den Grund für die Überproduktion, die natürlich der gesunden Entwicklung nicht gedeihlich war, in äusseren widrigen Verhältnissen: die Produktion brachte etwas ein, und das „Etwas“ war vonnöten; „Künstlers Erdenwallen“ ist ein bekanntes Wort und eine dornige Sache. —

Hier mag versucht sein, aus dem Vielen — nicht etwa das Gute herauszusuchen, denn das würde den Rahmen eines kurzen Aufsatzes weit überschreiten, findet sich doch unter allen Werken keines, das ganz die kernige Eigenart seines Autors verleugnete — wohl aber die Kompositionen namhaft zu machen, die am deutlichsten und am erfreulichsten das Bild der energischen und doch so unendlich feinnervigen Persönlichkeit widerspiegeln. Aus allen Gebieten sind da die Kompositionen zusammenzutragen, es gibt mit Ausnahme der Kammermusik, die nur Streichinstrumente beschäftigt, keine Musikform, zu der Huber nicht beigesteuert hätte. Beginnen wir mit den Klavierwerken.

Von der beträchtlichen Anzahl der ersten Stücke für Klavier zu zwei Händen vermögen wenige auf die Dauer zu fesseln. Nicht als ob sie oberflächliche Salonmusik enthielten, aber der junge Komponist hat augenscheinlich seinen Weg noch nicht gefunden; ein energischer Schwung lebt in ihnen allen, aber der neue Brahms-Klaviersatz, die Melodik der Walküre waren noch in zu gefährlich verlockender Nähe. Immerhin dürfen die Zehn grossen Etüden op. 9 hier genannt werden, deren Begeisterung faszinierend wirkt. Unvermutet gross steht das Erste Klavierkonzert da (Cmoll op. 36); zum ersten Male prüft der Komponist seine ganze Kraft an der grossen Form, und in nicht zu verkennender Weise legt er in das Werk seinen lebensprühenden Charakter hinein. Mit einer auffallenden Selbständigkeit sind die Themen erfunden, die motivische Arbeit gefügt, es liegt ein grosses Wollen in diesen Tönen, und ein freudiges Gelingen jubelt aus dem Schlusssatze. Es folgt die einzige Klaviersonate (zu Maler Nolten) Esdur op. 47. Der programmatische Charakter mag dazu beigetragen haben, dass das musikalisch-organische Gefüge der Komposition nicht ohne Lücke sich entwickelt; es ist dies, auffallend namentlich im Finale, zu bedauern, denn hier strömt die Erfindung reich, wie leider bei wenigen Werken dieser Zeit, und die schwärmerisch-innigen Klänge geben beredtes Zeugnis von einer starken Empfindung. Von späteren Klavierwerken nennen wir hier als ausserordentlich sym-

pathisches farbensattes Werk „Hadlaub“, 10 Charakterstücke nach Gottfried Keller, op. 106, in denen der sehnsüchtige Ton der Kellerschen Novelle auch in den frohesten Momenten durchklingt, die einzelnen Stücke zart verbindend. Das Bedeutendste gibt Huber in seinem Dritten Klavierkonzert D dur, op. 113. Dies Konzert steht hoch über der gesamten Literatur von Klavierkonzerten unserer Tage, ein Bild reifer Meisterschaft gepaart mit jugendfroher Empfindung. Der erste Satz ist eine Passacaglia über den Bass des ersten Themas im Finale, und was Huber im ersten Satze und im dritten über diesen Bass aufbaut und wie er das Aufgebaute steigert, ist hinreissend. Am Schlusse der zweihändigen Klavierstücke steht wieder ein Etüdenwerk, Sechs Etüden, ohne Opuszahl, aber mit dem Datum 3. X. 1903. Sie enthalten allerdings Musik für recht flinke Hände, offenbaren aber einen echt musikalischen spielfreudigen Sinn, der die technischen Probleme nur in den Dienst höherer Aufgaben stellt.

Von den Klavierwerken zu vier Händen können an dieser Stelle drei genannt werden, die als typisch für ihre zahlreichen Genossen gelten mögen. Balletmusik zu Goethes Walpurgisnacht, op. 23. Unter diesem absonderlichen Titel versteckt sich eine ungefüge Schar wilder ausgelassener Stücke — bisweilen unterbrochen durch ein schüchternes glühendes Gesichtchen — die in tollem Tumult durcheinanderrasen; technisch kinderleichte Sachen, aber mit verblüffender Sicherheit hingestellt. Sodann Vom Luzerner See, 10 Ländler, op. 47b. Hier wendet sich der Komponist intimeren, beschaulichen Bildern zu, und seine innigen Töne erzählen eine anziehende Folge wundersamer Geschichtlein von dem, was Sommerluft und frischer Bergeshauch ihm in seliger Stunde zugeflüstert. Endlich Präludien und Fugen in allen Tonarten, op. 100, die als ernster Rückblick auf Vergangenes und mutiges Aufschauen zu neuen Zielen vor allem ergreifend wirken. Dem Gegenstand zum Trotz spricht ein starkes persönliches Empfinden aus dem Werke, das von Anfang bis zu Ende fesselt. Melodische Erfindung, harmonische Mässigung und höchstes technisches Vermögen geben der Komposition ihre hervorragende Stellung.

Für die Geiger hat Huber namentlich in den Sonaten reichlich gesorgt. Aus der ersten Violinsonate Cmoll, op. 18, spricht der Komponist der früheren Klavierstücke; ein ziemlich ungefesselter Stil, eine brausende Melodik und weitgespannte Harmonien machen sie zu einem Lieblingsstücke für Momente, da man sich wieder einmal „austoben“ muss. Das elegische Gegenstück zu ihr ist die zweite Violinsonate Bdur, op. 42, die jetzt in neuer Ausgabe vorliegt. Hier sind die Gegensätze schon stärker formuliert, aber über all das prickelnde, manchmal etwas ungarisch anmutende Leben des zweiten Satzes und das Karnevaltreiben des Finales strömen die Themen des ersten Satzes in mildem Gesange. Über die feine und geistreich plaudernde Gdur-Sonate op. 102 und die zart singende Edur op. 112 hinweg gehts zu dem Kolossalbau der Sonata appassionata Dmoll, op. 116 (No. 6). Zum ersten Male tauchen in Hubers Kammermusik hier jene Themen auf, deren enge Verwandtschaft die grossen umliegenden Werke sämtlich charakterisieren: die Intervallfortschritte sind ausschliesslich dem reinen Dreiklang entnommen, wie dies die Strausssche Schule liebt. In unserer Sonate fehlt übrigens auch die geliebte Triole nicht. Der Ernst und die Strenge der letzten Werke beherrscht auch diese Sonate, weichere Regungen sind nur wenig berücksichtigt, aber da, wo sie wie im zweiten Thema des ersten Satzes aufblicken, greift der Komponist auf früheste Jugenderinnerungen zurück, die Sexten- und Oktavengänge, die schwärmerischen Nonenakkorde der ersten Stücke grüssen aus der wundervollen Melodie herüber.

Auch die Violoncellliteratur hat Huber bedacht. Als eigentliche Bereicherung darf hier aber nur ein Werk genannt werden, die Cismoll-Sonate, op. 114. Eingeleitet wird sie durch einen still vor sich hinflüsternden Adagiogesang, Herbststimmung, leise Melancholie umfängt uns; auch durch das anmutige Reigenspiel des zweiten Satzes klingt eine gedämpfte Heiterkeit, und erst das Finale findet den Ausweg zu fester Energie; der drängende Charakter der Themen (der Sekundenschritt ist einem immer unmittelbar auf den Fersen) führt auf freie Höhe.

Die weitere Kammermusik Hubers zeigt uns neben einigen Klaviertrios, von denen namentlich das erste (op. 20) um seines funkelnden Tanzfinales willen, und die „Bergnovelle“ B dur op. 120 wegen des programmmatischen Charakters Erwähnung verdienen, die beiden Klavierquartette op. 110 (B dur) und op. 117 (E dur). Im ersten lachen Ländlermotive und entfalten sich im Finale (alla svizzera) zu einem blühenden Strausse lustiger Volkslieder. Das zweite Quartett, das Gottfried Kellers Lied vom Eichenwalde als Motto trägt, ist Ein grosses Stimmungslied. Rauschen und Dröhnen des Waldes, Sturmpfeifen und Sonnenleuchten zieht an Ohr und Auge vorüber, und im Finale wandern wir alle mit, froh klingt das Wanderlied und auf der Waldwiese streckt man sich, hemdärmlig, mit jauchzendem Behagen ins Gras. Sonniges Glück, heitere Lebensweisheit tönt von des Dichters Lippen, in unerschöpflich strömende Schönheit sind seine Gedanken getaucht, nicht müde wird man, ihnen zu lauschen. — Als übermütige Zugabe zur Kammermusik sind die festlich glänzenden Walzer op. 27 anzuführen für Violine, Cello und Klavier zu vier Händen, die auch in ausgezeichneter Bearbeitung für Klavier allein, zwei und vierhändig, erschienen sind.

Hubers Orchestermusik geht von den beiden Serenaden Sommernächte und Winternächte und der Tellsymphonie op. 63 hinauf zu den beiden Symphonien E moll op. 115 und C dur. Die erste, die sogenannte Böcklinsymphonie, bedarf als allgemein bekannt hier keines näheren Eingehens. Die zweite, zwar manchmal aufgeführt, ist noch immer Manuskript. Huber gibt ihr den Untertitel „heroische“. Das Hauptthema, wieder eines jener Dreiklangmotive, durchzieht alle Sätze, im ersten in Kampf und Sieg, im zweiten als Mittelpunkt der Totenklage, im dritten taucht es im Totentanz auf, um im Schlusssatz seine höchste Steigerung in visionärer Verklärung zu erleben. Von eindringlicher Kraft des Ausdruckes ist besonders der zweite Satz, die Leichenfeier im Dom, in dessen motivischem Gefüge altkirchliche Melodien auftauchen und das ganze Bild beherrschen. An Stelle des Scherzos tritt ein Totentanz nach Holbeinscher Art, von grotesker

Komik, und das Finale führt uns mit jähem Aufschrei unmittelbar an die Pforte des „dies irae“. Aber die Schrecken besiegt ewige Klarheit, und eine Sopranstimme in der höchsten reinsten Zelle verkündet feierlich das Sanctus Dominus Sabaoth. Mit auffallend wenig Mitteln ist hier ein edles Werk zu einem grossen Ausblick geführt worden.

Das Hubersche Lied (Sologesang, Quartett und Chorlied) schliesst sich der Brahmsschen Richtung an: der Text muss sich der Musik völlig unterordnen, er dient ihr nur als Ausgangspunkt der jeweiligen Stimmung. Tief vor allem sind die Peregrinalieder, op. 32, in denen auch die Deklamation fast überall vollkommen die Schönheiten der Gedichte hervortreten lässt. Ausgezeichnet ist sodann der halb schwärmerische halb derb naturwüchsige Ton in den Fiedelliedern (Storm) getroffen, (op. 98) einer bis ins letzte Detail einheitlichen Sammlung. Die Stimmungen op. 53 (Leuthold) geben sich äusserlich einfach, offenbaren aber da und dort eine verzehrende leidenschaftliche Glut. Von den übrigen einschlägigen Kompositionen seien das Liederspiel Lenz- und Liebeslieder op. 72 genannt (gemischter Chor, Soloquartett und 4händige Klavierbegleitung), deren jubelnder Chor: „Der Lenz ist da“, und das Duett „Liebesflämmchen“ vor den übrigen hervorragen; ferner die Gesangsquartette Aus Goethes westöstlichem Divan op. 69, ein wunderbar stimmungsreiches Werk edelster Melodienfülle, endlich die einfachen sympathischen Sieben zweistimmigen Gesänge op. 80.

Am Schlusse gelangen wir zu den grossen Chorwerken. Wenn auch die beiden „Basler Festspiele“ 1892 und 1901 lokalen Gelegenheiten und vaterstädtischem Auftrage ihre Entstehung verdankten, so beanspruchen sie doch um ihrer Zugkraft willen allseitiges Interesse. Das erste nützt mit Vorliebe homophone Wirkungen aus, das zweite verwebt in sein kontrapunktisch bewegtes Geflecht alte und neue Volksmelodien. Von prägnanter Kraft der musikalischen Diktion sind sie beide. Das Bumperlibum-Marschlied aus dem zweiten Festspiele (Klavierauszug bei Gebr. Hug & Cie) ist ein ruppiges Landsknechtlied von echtem Schrot

und Korn, das allen Männerchören Freude machen kann.

Opern hat Huber drei geschrieben; über zwei derselben („Weltfrühling“ und „Kudrun“) ist das strenge Urteil Vergessenheit ausgesprochen, zum grossen Bedauern aller derer, die die feinen Schönheiten ihrer Musik geschmeckt haben. Es war eben keine Bühnenmusik. Die dritte Oper „Der Simplicius“ ist einstweilen nur im Klavierauszug erschienen (Kistner). Wir taxieren sie als Hans Hubers bedeutendste Komposition. Nervige Rhythmik, poetischer Schwung beleben die Musik, die in blühender Kantabilität flutet und strömt. Denn hier ist was sich bei den früheren Werken nicht immer einstellen wollte aufs schönste gelungen: dramatische Führung der Singstimmen; hier wachsen sie organisch aus dem Orchester auf, ohne je etwas von ihrer Selbständigkeit zu verlieren. Die lyrischen Momente weiten sich zu geschlossenen klaren Melodien von eindringlicher Fassung, und die dramatischen Akzente sind mit einer Wucht ausgestattet, die an Meistersinger-Vorbilder heranreicht. Der Inhalt der Oper ist die Geschichte des Soldatenführers Simplicius (Grimmelshausens Roman ist nur allgemein die Unterlage), den die Liebe einfängt, aber nicht halten kann; der Ruf des Fähnleins, das wilde Leben reisst ihn fast wider Willen hinaus. Das „fahrende Fräulein“, die heissblütige Verena, erringt zwar den Sieg über das häusliche Liebchen Appollonia und rettet Simplicius seinem Fähnlein, aber sie fällt beim Kampfe um den Verratenen, und mit ihrer Bahre zieht der Zug von dannen. In die Mitte des Ganzen ist das seltsam-wilde Soldatenlied gestellt „Sanct Martin heb' ich z' singen an“, das dem Charakter der Verena in Schmerz und Lust die glühenden Farben gibt, und das am Schlusse der Oper als ergreifender Trauermarsch das ganze Werk wehmütig ausklingen lässt. Dabei wird aber nicht eintönig gemalt, die Kontraste prallen scharf aufeinander, denn auch für echte Komik findet der Komponist treffende Töne; in dieser Hinsicht sind die „Predigt“ oder die „Aria“ (II. Akt) Kabinettstücke.

Blicken wir zurück, so wird klar, wie anfänglich mit den steigenden Opuszahlen im Ganzen die schöpfe-

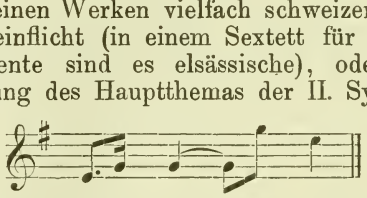
rische Kraft Hubers nachlässt und erst in den letzten Werken sich wieder in alter Fülle einstellt. Wohl ist jetzt der jugendliche Überschwang verflogen, aber mit der reifen Kunst ist nicht ein Erstarren in technischem Können Hand in Hand gegangen, sondern die Erfindung scheint aus einer neuen Quelle unerschöpfliche Nahrung zu nehmen. Zudem ist jetzt der eigene Weg gefunden. Aus den ersten Werken sprechen noch die Romantiker, und der junge Brahms beherrscht den Ideenkreis, dann macht sich allmählich und stärker als jener der dämonische Einfluss Lisztschen Zaubers bemerkbar. Freilich nicht überall, wie denn Huber in den erwähnten Gesangsquartetten op. 69 Ureigenstes gibt. Auch neuromantische Züge (Cornelius) lassen sich da und dort nachweisen. In den Werken der neunziger Jahre tritt alles dies zurück, die Symphonien, die Kammermusik, das Klavierkonzert zeigen eigene Bahnen: eigene Architektonik, eigene Rhythmik und Melodik (für diese bietet namentlich der Simplicius Musterbeispiele) und eigene Auffassung des Programmcharakters.

Hievon noch ein Wort. Sieht man von früheren Einzelheiten ab (Sonate zu Maler Nolten, Tellsymphonie, Hadlaub) so ist die Emoll-Symphonie an erster Stelle zu nennen. Huber benennt sie nicht Böcklin-Symphonie, sondern fügt bloss der Tempobezeichnung des Finales bei „Metamorphosen, angeregt durch Bilder von Böcklin", und setzt zu jeder Variation den Bildtitel. Die Cdur-Symphonie heisst schon bestimmter gleich von vornherein „heroische", das Klaviertrio op. 120 „Bergnovelle",*) das Quartett op. 117 „Waldlieder", sogar die beiden letzten Geigensonaten wollen etwas besonderes mit ihrem „appassionata" und „graziosa". Mehr als allgemeine Anhaltspunkte, und die oft noch versteckt, gibt also Huber dem Hörer nicht. Aber er gibt sie doch, während Gustav Mahler darauf verzichtet. Nun das sind Äusserlichkeiten, wenn sie schon gerade bei Mahler zu vielfachen Missverständnissen geführt haben, der ja schon als „absoluter Musiker" sich hat müssen feiern lassen. Programmmusik, freilich nicht auf äusserlicher Schilderung beruhend, sondern Bilder aus dem Seelen-

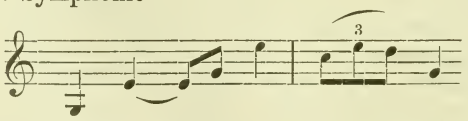
*) Nach E. Zahns „Bergvolk".

leben, programmatisch zu einem Gemälde geformt, gibt auch Huber, aber darin steht er mit Mahler auf einer Seite gegen Liszt und Strauss, dass er die alte Symphonieform (oder Sonatenform, denn auch die Hubersche Kammermusik steht konsequenterweise auf diesem Boden wie wir gesehen haben), und sogar noch gewissenhafter als Mahler beibehält. Freilich liebt er es im grossen und ganzen, seine Themen gleich beim Auftreten — den eigentlichen Durchführungen vorgreifend — zu verarbeiten, obwohl mehr modulatorisch als rhythmisch.

Endlich Hans Huber als Schweizer Komponist. Beim Tonkünstlerfeste 1901 in Genf stellte die französische Kritik Huber als chef de la jeune musique suisse hin, und 1903 beim Fest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Basel hat A. Seidl der schweizerischen Musik überhaupt ihre Existenz abgesprochen. Wer hat Recht? So billig es scheinen mag, sagen wir doch: beide. Von einer schweizerischen Musik wie der französischen, russischen, oder auch der schottischen kann man nicht sprechen. Wohl fällt z. B. auf, dass gerade Huber in seinen Werken vielfach schweizerische Originalthemen einflicht (in einem Sextett für Klavier und Blasinstrumente sind es elsässische), oder dass der Oktavensprung des Hauptthemas der II. Symphonie



aus einem Alphornklange stammt, oder das Hauptthema der III. Symphonie



an das alte schweizerische Lied „der Ustig wott cho“ anklingt, aber was will das sagen? Die Verarbeitung des Motivs, das ganze kompositorische Gefüge trägt nichts spezifisch schweizerisches an sich, und so wenig wie einem Hegarschen Männerchore so wenig wird der Deutsche es dem 3. Klavierkonzerte Hans Hubers anmerken, dass der Autor ein Schweizer ist. Und wenn ein deutscher Kritiker auf diese Tatsache den Finger

legend mit Vetters Wort von der Provinz in geistiger Beziehung eine schweizerische Musik ins Reich des Fabulosen verweist, so begreifen wir dies. Und doch. Wir Schweizer, es mag dies subjektiv sein, aber es ist so, spüren da und dort aus dem zündenden Rhythmus, aus der offenen herzgewinnenden Melodik Hubers wie aus keines andern schweizerischen Komponisten Musik etwas heraus, das als Klang der Heimat in unserm Herzen wiederklingt, spüren den Erdgeruch der Gesundheit und urwüchsigen Kraft wie aus Gottfried Kellers Novellen oder Spittelers Olympischem Frühling. Er ist unser.

So steigert sich die Eigenart seiner Musik zu einer nationalen, sein Charakterbild wird ein typisches und damit ist die Stellung angedeutet, die die Musikgeschichte dem Komponisten der C dur-Symphonie, des Waldliederquartettes, der Violin-Appassionata und vor allem des „Simplicius“ anweist.

Cyrill Kistler

(geb. zu Gross-Aitingen am 12. März 1848).

Cyrill Kistler.

Cyrill Kistler

von

A. Eccarius-Sieber.

Kein moderner Komponist von Ruf hat die erdrückende Bedeutung Richard Wagners und dessen überragenden Einfluss auf das gegenwärtige Bühnenleben so schwer empfinden müssen, wie gerade Cyrill Kistler, der treueste, aufrichtigste Anhänger der Bayreuther Kunst, der genialste Verfechter und berufenste Weiterbildner des Musikdramas. Die Überzeugungstreue, mit welcher der Genannte für sein grosses Vorbild eintrat, die Energie und Begeisterung, mit denen er selbständig die ihm gewiesenen Pfade weiter beschritt, sie wurden auf eine harte Geduldsprobe gestellt, denn die ihm gebührende Anerkennung ward Kistler bis heute noch nicht zuteil.

Es sind jetzt zwanzig Jahre vergangen, seit Kistlers „Kunihild", das erste nach Wagner und in dessem Sinne geschaffene Musikdrama, zu glorreichem, aber nur allzu kurzem Bühnenleben erwachte. In Sondershausen, wo der Komponist damals als Theorielehrer an der fürstlichen Musikschule seine Zöglinge für Wagner zu begeistern wusste, kam das Werk dreimal mit Aufsehen erregendem Erfolge zur Aufführung. Dann verschwand es wieder aus der Offentlichkeit. Seine Zeit war eben noch nicht gekommen. Wartete doch damals des Bayreuthers Lebenswerk selbst noch auf eine allgemeine Würdigung: wie konnte sich also eine Hand energisch für den Jünger rühren, wo der Meister noch der Pionierarbeit seiner Freunde bedurfte? Als diese dann endlich von Erfolg gekrönt war, da erinnerte man sich auch wieder einmal vorübergehend Kistlers. Sein Drama

kam 1893/94 in Würzburg (12 mal), Halle (2 mal), Stuttgart (3 mal), 1896 in München (4 mal) zur Wiedergabe, aber dann blieb „Kunihild“ verschollen und ein zweites, in den achtziger Jahren entstandenes Drama „Baldurs Tod“, harrt bis heute der Uraufführung.

So mussten erst zwei neuere Werke Kistlers, welche im Stile der beliebten Volksoper gehalten sind, daran erinnern, dass der deutsche Meister überhaupt noch unter uns lebt und in resignierter Abgeschiedenheit von der Welt in Bad Kissingen im Solde eines Mäcenen*), heissringend weiterschafft. Es sind dies die Volksopern „Röslein im Hag“ und „Der Vogt auf Mühlstein“, von denen sich das letztgenannte Werk nach der Première in Düsseldorf rasch eine Reihe von Bühnen eroberte. Der Erfolg des „Vogtes“ scheint nun endlich dem Komponisten zu allgemeiner Anerkennung zu verhelfen. Und so ist es wohl an der Zeit, Kistlers Schaffen einer kritischen Beurteilung zu unterziehen.

Kistler hat, wie die meisten nicht selbst dichtenden Komponisten, unter dem Mangel an guten Texten zu leiden gehabt und zu leiden. Zum Glücke sind jedoch wenigstens einige Hauptwerke auf guten Büchern aufgebaut. Ich denke dabei besonders an „Baldurs Tod“ und die Komödie „Eulenspiegel“. In diesen Vertonungen spiegelt sich die eigenartige, kraftvolle Persönlichkeit des originellen Mannes besonders scharf wieder, wenn auch in den späteren volkstümlicheren Opern der biedere Grundton seines Wesens vielleicht noch prägnanter hervortritt.

Im Revolutionsjahre 1848 (am 12. März) in Grossaitingen geboren, wirkte Kistler 1867—75 als Schullehrer. Dann erst durfte er seinem Herzensdrange folgen und in München bei Wüllner, Rheinberger, Franz Lachner Musik studieren. Aber der schon geistig gereifte Schüler hatte bereits in Wagner sein Ideal gefunden, das ihm die weniger neuzeitig denkenden Lehrer nicht mehr entreissen konnten. Als ihm Lachner z. B. seine Vorliebe für Richard den Grossen vorhielt, da antwortete Kistler schlagfertig: „Ja wissen's Herr Hofkapellmeister, wenn Sie den „Lohengrin“ geschrieben

*) Des Rechtsanwaltes Bruno Wieland in Ravensburg.

hätten, dann wäre ich Lachnerianer". Dieser Ausspruch kennzeichnet den ganzen Künstler, harmoniert mit dessen Charakterkopfe, den der nie vergisst, der ihm je einmal begegnete. 1882 folgte Kistler einem Rufe nach Sondershausen, aber das Lehramt bot ihm wenig Befriedigung, und ein Jahr nach der Kunihildaufführung siedelte er nach Bad Kissingen über, wo er seitdem in stillster Zurückgezogenheit im Umgang mit der Muse lebt.

Kistler hat sich nun Wagners Prinzip des Tondramas vollständig zu eigen gemacht. Es ward ihm zur zweiten Natur. Wohl kein anderer Komponist (höchstens etwa Humperdinck ausgenommen, dessen „Hänsel und Gretel" freilich immerhin ein der Sagenwelt und ihrer Behandlung entlegeneres Gebiet betritt) verträgt einen Vergleich, eine Nebeneinanderstellung mit Rich. Wagner so unbedingt, wie der Autor von „Kunihild" und „Baldur". Dieser beherrscht das Leitmotiv, sowie die Wort und Ton in eins verschmelzende musikalische Deklamation mit staunenswerter Sicherheit. Sein „Sprechgesang" besitzt zu den Vorzügen, die er mit denjenigen des Bayreuther Reformators teilt, noch andere. Er ist überaus leicht modulierend, schmiegt sich dem Wortsinne mit spontaner Schlagfertigkeit an und ist in melodischer und rhythmischer Hinsicht von grossem Reize. Eine lebhafte Phantasie, reiche Erfindungsgabe und nie ermüdende Gestaltungskraft, ferner ein scharfer Blick für charakteristische Tonfärbung schützen Kistler vor der Versuchung, sich an sein Vorbild anzulehnen, oder auf fremdem Besitze eine Anleihe zu machen. Die kühne, oft Neuland entdeckende Harmonisierungskunst des Meisters ist schon verschiedentlich rühmend hervorgehoben worden.

Alle diese Eigenschaften lassen sich schon in dem Musikdrama „Kunihild" nachweisen, wenn sie auch erst in „Baldur" zu freiester Entfaltung gelangen. Erstgenanntes Werk ist jedoch insofern nicht als „Erstlingsoper" zu bezeichnen, als ihr zwei Bühnenarbeiten vorausgingen: „Alfred der Grosse" und „Lichtenstein", die aber — um Kistlers eigene Worte zu wählen — „in den Ofen wanderten, nachdem ihm Wagner eine ganze Gasbeleuchtung aufgesteckt hatte".

In „Kunihild“ erscheint der Einfluss Marschners und Webers noch nicht ganz verwischt. Ebenso erinnert die Geschlossenheit der Form noch eher an „Tannhäuser“ und „Lohengrin“, wie an den den „Ring“. Der Titel „Kunihild, oder der Brautritt auf Kynast“ verrät den Inhalt der Dichtung. Die Sage dürfte bekannt sein. Kunihilds Vater war einst durch List und Gewalt Besitzer der Kynastburg geworden. Er tat das Gelübde, dass kein Freier die Tochter erringen sollte, der nicht, ohne sie vorher gesehen zu haben, auf seinem Rosse den tollkühnen Ritt auf dem Burgwalle vollführte. Wie in der Urgestalt der Sage Cleodolinde (Tochter des Königs Servius von Lybien), so ist also hier Kunihild (Kunigunde) ein Pfand des Teufels. Die Erlösung bringt, nachdem viele Opfer fielen, Kunibert, der auf weissem Rosse das Wagnis glücklich ausführt. Aber Kunibert, einer der Söhne des früheren Burgherrn, fällt im Zweikampfe mit dem eigenen Bruder, der ihn daran erinnert, dass er den Burgraub zu rächen schwur. Kunihild, in Liebe zu dem Befreier entflammt, stürzt sich bei dessen Tod verzweifelnd in die Tiefe. Dieser Kerngehalt der Dichtung ist zu einer komplizierten Handlung ausgedehnt. Verfasser ist Graf Spork (der Dichter der „Ingwelde“, des „Pfeifertages“, der „Abreise“). Ihr Fehler besteht hauptsächlich darin, dass der Autor in diese, seine Jugendarbeit, zu viel hineindichtete, das dramatisch Wichtige dadurch überwuchern und auch in Sprache und Ausdruck manches Erzwungene unterlaufen liess. Die Bühnenwirksamkeit des Buches steht jedoch über allen Zweifel erhaben, zumal, da die handelnden Personen mit rein menschlichen Eigenschaften ausgestattet, also der Anteilnahme der Zuhörer näher gerückt wurden. Die tiefe Innerlichkeit und Melodik der Kistlerschen Tonsprache taten nun das übrige, um ein Werk zu schaffen, das unserer Literatur zur Zierde gereicht. Dramatischer Fluss, frische ursprüngliche Erfindung beleben den ersten Akt, in dem der Geisterchor durch eine ganz eigenartige Stimmung ausserordentlich auffällt; als Perlen des zweiten möchte ich die Märchenerzählung (Szene VI der „Jutha“) mit ihrer reizvollen Balladenstimmung bezeichnen, sowie die darauffolgende Dialogsszene, welche zum imposanten Aktschlusse führt.

Im dritten Aufzug fesseln die Szene zwischen Jutha und Kunihild, der Sieg Kuniberts, die Kampfepisode nicht nur als Höhepunkte der Handlung, sondern auch durch die unerschöpfliche Schaffens- und Gestaltungskraft, die sich in der Musik kundgibt. Heute, wo der ganze Kistler sozusagen offen vor dem Beurteiler liegt, mag manches in Kunihild als später übertroffen erscheinen, aber die ausgeprägte Eigenart des Autors in ihrer eminenten Frische und Selbständigkeit, die glänzende Behandlung des Orchesters heben den Wert auch dieses Dramas über den gar mancher Repertoireoper neueren Datums. Es verdient festgestellt zu werden, dass die Uraufführung am 20. März 1884 in Sondershausen stattfand. Musikhistorisches Interesse besitzt auch die Besetzung der Hauptrollen: Kunihild: Frl. Hochfeld, Jutha: Frl. Geller (jetzt Frau Geller-Wolter), Kunibert: Herr Küch, die Zwillinge Sigun und Sieghardt: Herr Städing, Vogt: Herr Heller, Klausner: Herr Schulz-Dornburg.

Ein sonderbarer Zufall störte den ersten Entwurf der Partitur zu „Baldurs Tod“ (1877). Kistler wählte als Leitmotiv eine sehr charakteristische Akkordfolge der katholischen Liturgie (Responsoriummotiv) und benutzte dieselbe Melodie- und Harmoniefolge auch (fanfarenmässig) in dem Rich. Wagner gewidmeten „Festmarsch“ (erschienen 1877 bei J. Aibl, München). Vom „Parsifal“ kannte damals noch kein Sterblicher eine Note. Wie erstaunte aber der treue Wagnerianer, als er dasselbe Motiv im Bühnenweihespiel wiederfand. Ein neuer Beweis dafür, dass sich so oft grosse Musiker bei der Bearbeitung ähnlicher Stoffe und Stimmungsmomente auf gleichen Wegen begegnen. Um nicht des „Gralsraubes“ verdächtigt zu werden, arbeitete Kistler (1883) die Baldurpartitur um und wählte statt des genannten Motives das „Benedicamus“. Vermied er dadurch selbst jeden Vergleich mit dem anderen Werke, so weisen doch Stoff und Musik des Baldur gewichtigere Eigenschaften auf, die beide Dramen hinsichtlich ihrer Bewertung in der Literatur einander sehr nahe treten lassen. Ohne Zweifel ist „Baldurs Tod“ eines der bedeutendsten aller in Wagners Sinne und nach ihm geschriebenen Bühnenwerke. Das Textbuch handelt

von der Liebe des Lichtgottes Baldur zu dem Menschenkinde Nana. Gottvater Odin ist um das Schicksal des unter den Menschen lebenden Sohnes besorgt und ersucht die allwissende Wala um Rat und um Auskunft über dessen Geschick. Wala versagt zwar die Antwort, erlässt aber die Mahnung, die Pflanzen zu segnen und dadurch dem Lichtgotte unschädlich zu machen. Odin segnet die Gewächse der Erde, vergisst aber dabei die Mistel zu weihen. Der verschlagene, die Handlung belauschende Loki sucht den blinden Gott Hödur, Baldurs Bruder, für sich zu gewinnen und sich mit dessen Beistand an den Göttern, die ihn aus ihrer Mitte vertrieben, zu rächen. Als nun Baldur, wieder in den Kreis der Himmelsbewohner aufgenommen, mit diesen versöhnt, am Speerwerfen teilnimmt, schleicht Loki mit Hödur herbei und lenkt des Blinden, aus ungeweihter Mistel gefertigten Speer auf Baldur. Sterbend verkündet der Lichtgott den Untergang der Götter. Die Leiche wird eben feierlich auf dem errichteten Holzstoss gebettet, da erscheinen Menschen und bringen die vor Sehnsucht nach dem Geliebten gestorbene Nana. Der Göttersaal verwandelt sich in einen romanischen Tempel mit dem Standbilde des Heilands; die alten Götter weichen erbleichend zurück, während Engelschöre das „Ehre sei Gott in der Höhe“ anstimmen. Den mythologischen, anmutigen Stoff behandelte der geistreiche Dichter, Freiherr von Sohlern, in poetischster Weise und schuf damit eine schöne Variante des auch von Wagner bearbeiteten Erlösungsgedankens. So entstand ein Buch, das hohen Wert in sich birgt. Der Aufbau der Handlung, sowie die vornehme Sprache, die virtuose Beherrschung des Stabreimes verdienen uneingeschränktes Lob. Buch und Musik sind einander würdig. Das Vorspiel bringt das „Benedicamus“-Motiv des Pflanzensegens und das (der evangelischen Kirchenmusik entlehnte) „Allein Gott in der Höh“ als wesentlichen Motivbestand. Der Pflanzensegen (Akt I) ist ein erhabenes Musikstück für sich. Ganz einzig grosszügig gibt sich darin der Harmoniegang nach Es dur, dessen Weiterspinnung den Kontrapunktisten auf stolzer Höhe zeigt. Die Hödurszene ist von auffallender Eigenart. Als Tonmaler bewährt sich Kistler in der Musik, welche

den Übergang von der düsteren Episode in der Walahöhle zum Frühlingsweben begleitet. Die Freude der Menschen über den erwachten Lenz ist ergreifend frisch und anmutig geschildert. Im zweiten Akte sehen und hören wir den Jubel der Götter, die den Lichtgott durch Odins Fürsorge vor jeder Unbill gefeit glauben. Scharf charakterisiert Kistler die dramatischen Momente des Auftretens des Unfrieden stiftenden Loki und der Unheil verkündenden Nornen. Hödurs düsteres Motiv kennzeichnet die Stimmung des mit der Beratung der Götter beginnenden Aufzuges. Der Streit mit Frigga wird durch Baldurs Ankunft wirksam abgebrochen; der Dialog des letzteren mit Odin bezeichnet eine Glanzpartie des Werkes und bietet dem Komponisten Gelegenheit, den wesentlichen Motivbestand der lichtvollen Szenen des ersten Aktes nochmals vorzuführen. Die festliche Freude bis zu Baldurs Sterben ist köstlich frisch vertont, dann folgen das Sterbelied, die grandiose Trauermusik, die herrliche Instrumentalbegleitung zur Verwandlung und der überwältigende Ensembleabschluss. Noch zu erwähnen sind die schweren, aber ganz prachtvoll gearbeiteten Chöre, welche als Bestandteile derselben geschickt und ungezwungen in die Handlung eingefügt sind. Die Uraufführung des Dramas soll im September in Düsseldorf stattfinden. Nicht zu vergessen ist die einzig dastehende Tatsache, dass über den noch ungehörten Baldur schon unendlich viel geschrieben wurde. M. E. Fuchs veröffentlichte glänzende Urteile über das Werk von ersten Schriftstellern und Kennern. (M. Graf, A. W. Gottschalg, M. Plüddemann, J. G. Stehle, Max Chop u. v. a.) Der Klavierauszug ist schon in drei Auflagen verbreitet.*)

Zehn Jahre bevor Richard Strauss das Sujet symphonisch bearbeitete, schrieb Kistler die Komödie „Eulenspiegel“ (Text nach Kotzebue). In diesem Werke entwickelt der Komponist eine Fertigkeit in der Charakterisierung durch Töne, entfaltet er einen Humor, die seine Begabung in eine neue vorteilhafte Beleuchtung stellen. Und nicht minder stark wie in den vorgenannten

*) Ein Führer durch „Baldurs Tod“ erscheint demnächst im Druck.

ernsten Dramen, tritt in sympathischster Weise eine Eigenschaft Kistlers hervor, die nicht genug betont werden kann: sein echt deutsches Empfinden, ein so urgermanisches Wesen, wie es mit ihm nur Weber und Wagner auf dem Gebiete der Opernmusik gemeinsam haben. Die Klarheit des musikalischen Ausdruckes wetteifert mit der Wahrheit und keuschen Grösse desselben. Die behaglichste Stimmung umfängt denjenigen, der sich in das Studium des heiteren Meisterwerkes vertieft. Schon das breit ausgesponnene Vorspiel fesselt ungemein. Das urkomische Eulenspiegelmotiv in seiner virtuosen kontrapunktischen Bearbeitung, vermischt mit den Hauptmotiven der anderen spassigen Personen der Komödie, bilden den Inhalt des auch im Konzertsaal höchst wirksamen Stückes. Die vier Hauptpersonen sind individuell behandelt, musikalisch scharf gezeichnet, in ihren, ihnen auf den Leib geschriebenen Motiven garnicht zu verwechseln. Den Humor löst in den Liebesszenen eine warme Gemütsstimmung ab. Diese Abwechslung wirkt ungemein erfrischend. In der ganzen Literatur gibt es kaum eine köstlichere Szene als die, in welcher Fröhlich dem alten Nebenbuhler Dr. Brumser seine angeblichen Krankheiten erläutert. In endloser Variante illustriert Kistler die Episoden, in denen die Jugend den alten verliebten Narren prellt und foppt. Die chromatischen, im Konzertstile gehaltenen Walzer, welche als Zwischenaktsmusik beide Aufzüge verbinden, sind schon im Konzertsaale stürmisch applaudiert worden. (Sie erschienen im Arrangement für vierhänd. Klavier im Selbstverlag des Komponisten. S. Beilage zu dieser Nummer.) Der verstorbene Münchener Hofkapellmeister Levi arbeitete den „Eulenspiegel“ in einen Einakter um.

Einige kleinere Werke, wie das im Druck erschienene Bühnenidyll „Im Honigmond“ kann ich hier um so eher übergehen, als sie keine Gelegenheit bieten, Kistlers Schaffen von neuen Gesichtspunkten aus zu beleuchten. Den in diesen Gelegenheitsarbeiten angestimmten volkstümlichen Ton finden wir aber vertieft, gefestet, geklärt in Kistlers Volksopern wieder, die dafür eine breitere Basis abgeben, in den Opern „Röslein im Hag“ und „Der Vogt auf Mühlstein“. Letztgenanntes Werk ist dem ersteren in jeder Hinsicht

überlegen. Das Libretto des „Röslein“ stammt von der Münchener Hofschauspielerin Alexandra Kolbe. Die Handlung spielt zur Zeit des Mittelalters in einem kleinen Städtchen. Der Lokalton ist gut getroffen, dagegen wäre dem Ganzen eine freiere, poetischere Ausdrucksweise sehr von Nutzen gewesen. Von der Wanderschaft heimkehrende Gesellen werden daheim von den Mädchen freundlichst empfangen. Mit den Burschen zog der Sänger Frank ein. Er verliebt sich in das Röslein und verdingt sich, um der Liebsten stets nahe zu sein, beim Schmied Jacob ihrem Häuschen gegenüber als Geselle. Der Schmied ist von Franks Liedern mehr erbaut, wie von dessen Arbeit am Ambos und kauft ihm seinen Gesang für die Dauer eines Tages gegen Hinterlegung eines Beutels mit Gold ab. Wie erschrickt aber der neue Schmiedbursche, als er sich nun verpflichtet sieht, durch ein Liebeslied nachts für Jacob um Röslein zu freien. Doch der Betrug kommt zur rechten Zeit an den Tag. In einer drolligen Szene zeigt der nichts weniger als musikalische Schmiedemeister das Unvermögen, vor dem Volke das Liebeslied zu wiederholen. Frank führt die Braut heim. Eine prächtige Polonaise, das hervorragend schöne, echt populäre Schmiedelied, Rösleins „Ich liebe Lerch' und Nachtigall“, „Heimchen am Herd“ sind Perlen vornehmer Lyrik. Eine Prügelszene à la Meistersinger sorgt für dramatisches Leben. Die Uraufführung fand am 13. Oktober 1903 in Elberfeld statt, in Anwesenheit des Komponisten.

In den lyrischen Partien noch eigenartiger, echten Schwarzwälder Volksliederton anschlagend, dramatisch wirksamer gibt sich „Der Vogt auf Mühlstein“. Nur ein mit dem Volksleben innig verwachsener, Land und Leute genau kennender, dabei durch seine Weltentfremdung ganz aus sich heraus schaffender, weder nach Mode noch nach Tradition fragender Meister wie Kistler konnte die Dr. Heinrich Hansjacobs Novelle entlehnte Handlung so absolut urwüchsig, eigenartig vertonen. Die Oper nimmt eine Sonderstellung in der gesamten Literatur ein und lässt sich die taufrische, nach Waldluft duftende Komposition höchstens mit Webers ewig jungem „Freischütz“ vergleichen.

Die kleineren Werke für Orchester, die zahlreichen, gut gesetzten Männerchöre, die Klavier- und Orgel-(Harmonium-)Musik Kistlers spielen neben den bedeutenden Bühnenkompositionen keine ausschlaggebende Rolle. Besonderen Wert besitzt jedoch die grossartige „Trauermusik auf den Tod Richard Wagners". Ein genialer Gedanke veranlasste Cyrill Kistler, die herbe Bassfigur aus der Verwandlungsmusik des „Parsifal" als Hauptmotiv zu verwerten. Die kühne Harmonik ist ganz und echt Kistler. Über des Meisters geniale Bearbeitung von Beethovens „Die Schlacht bei Vittoria" ist in letzter Zeit viel geschrieben und Lobendes erwähnt worden.

Von pädagogischen Arbeiten erschienen von dem „Einsiedler in Kissingen", von dem Meister der Kontrapunktik und dem Pfadfinder auf dem Gebiete der Harmonik eine Chorgesangsschule, eine in ihrer Art einzig dastehende Harmonielehre (auf Wagner fussend), und neulich ein Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunktes. (C. F. Schmidt, Verlag), Bücher, die noch ihren Weg machen werden.

Fragt man sich nun, warum Kistler noch so wenig bekannt ist und im öffentlichen Musikleben bis vor kurzem übergangen wurde, so findet man verschiedene Ursachen, die miteinander wirken und recht wohl die Zurücksetzung eines so genialen Künstlers einigermassen begreiflich — wenn auch nicht gerechtfertigt — erscheinen lassen. Dem Bedürfnis nach ernster musikdramatischer Kost wird durch Wagners Werke im Auge des grossen Publikums vorläufig zur Genüge entsprochen. Die Bühnenleiter haben mit der Inszenierung Wagners viel Arbeit und scheuen eine weitere Mühewaltung auf ähnlichem Gebiete, zumal, wo der Geschmack der Theaterbesucher leider nach leicht zu beschaffender billiger Musikware hinschielt. Die verwerfliche Bevorzugung der ausländischen Komponisten tut auch das Ihrige, um die Deutschen die Pflichten gegen ihre grossen Söhne vergessen zu lassen. Dann aber besitzt Kistler, ausserhalb des Theaterlebens stehend, keinen persönlichen Einfluss — und wenige einflussreiche Freunde. Wie in seinen Werken, so ist er auch als Mensch urwüchsig, wahrhaftig und — gar zu offen in

der Äusserung seiner ehrlich gemeinten Ansichten. Was viele wahre Kunstfreunde mit ihm bedauern und im stillen beklagen, das tadelt er laut und mit scharfem Spott. Und in seinem Blatte, den „Kissinger Tagesfragen", führt er eine gar spitze Feder, die auch vor den Mächtigsten nicht Halt macht. Auch in dieser Hinsicht, als Kritiker, ist Kistler seinem verehrten Vorbilde Wagner nicht unähnlich. Ihm fehlt aber, was letzterer besass — ein Ludwig II., eine starke Hand, die sein Lebensschiff steuert und dem Schaffenden die sorgenlose Ausübung seiner Kunst ermöglicht. Nachdem aber erst jahrzehntelange Misserfolge den Meister der Welt entfremdeten, da konnten auch hilfbereite Freunde und Gönner Kistler nicht wieder aus seiner Einsiedelei herauslocken. So müssen nun seine Werke ohne sein persönliches Zutun den Kampf um die Stellung in dem Kunstleben aufnehmen, die ihnen zukommt und mit der Zeit auch eingeräumt werden wird. Kistler ist auf die Dauer nicht zu übersehen. Möchte der edle, prächtige Mensch mit dem für alles Gute und Schöne warm schlagenden Herzen den Sieg seines Lebenswerkes noch erleben. Dies ist mein innigster Wunsch!

Ludwig Thuille

(geb. zu Bozen am 30. November 1861).

Ludwig Thuille.

Ludwig Thuille

von

Dr. Edgar Istel.

Wenn man sich — namentlich in Norddeutschland — neuerdings daran gewöhnt hat, von einer „Münchner Schule“ zu sprechen, so waren, ehe man die jüngere und jüngste Komponistengeneration mitzurechnen begann, lediglich drei Tonsetzer, durch enge Freundschaft miteinander verbunden, als deren Vertreter zu betrachten: Ludwig Thuille, Richard Strauss und Max Schillings. Thuille, der älteste der drei Freunde, hat lange Zeit, namentlich während der Epoche der ersten glänzenden Erfolge Richard Strauss', in der Beachtung seitens des deutschen Musiklebens ein wenig im Hintergrund gestanden, ganz zu Unrecht, wie die letzten Jahre, die auch ihm die verdiente Anerkennung seines eigenartigen Schaffens in immer reicherem Masse brachten, gelehrt haben.

Die Individualität Thuilles grenzt sich scharf in allen seinen reifen Werken gegenüber der seiner beiden Genossen ab; ihm fehlt das äusserlich Blendende, zunächst Faszinierende der Straussschen Kunst, ihm ist nicht das herbe Pathos der träumerischen Schillingsschen Muse eigen; aber dafür besitzt er eine warme, herzliche Innigkeit und dazu jene liebenswürdige Schalkhaftigkeit, die, aus tiefem Gemütsleben geboren, in Grazie und Anmut, nicht aber in burlesken Sprüngen, ihre künstlerischen Äusserungen findet; so stellt denn seine Natur eine glückliche Mischung von deutschem Gemüt und romanischem Frohsinn dar, leitet doch seine Familie ihren Ursprung aus Savoyen her, wo südlich des Mont-Blanc am kleinen St. Bernhard ein Flüsschen „La Thuille“ herniederströmt.

Thuille ist eigentlich seinem innersten Wesen nach Romantiker, nicht in dem Sinne jener Komponisten, die im Nachtreten Schumannscher Pfade neue Bahnen zu finden vorgaben, auch nicht in der Art gewisser neuerer Lyriker, die glaubten, mit den Requisiten der alten, echten Romantik eine Fin-de-siècle-Neuromantik inszenieren zu können, nein, das romantische Empfinden ist bei ihm etwas durchaus natürliches, und so tritt seine Kunst nicht als Nachempfinden vergangener Ausdrucksformen auf, sie erscheint vielmehr als durchaus „modern" im besten Sinne des Wortes. Bei ihm lösen die alten romantischen Stimmungen eben etwas Neues aus, das sich in der musikalischen Sprache unserer Zeit kundgibt. Und so kommt es, dass die „Modernität" der Ausdrucksmittel Thuilles niemals ins Extreme verfällt; ein weises Masshalten zeichnet seine sämtlichen Werke aus, ein Masshalten im Gebrauche der Mittel des überreichen modernen Orchesters, das bei ihm blüht, spriesst und glänzt, nie aber über der Farbe die Zeichnung vergisst oder in brutalem Lärm sich ergeht; eine Mässigung auf harmonischem Gebiet, wo er sich als ausgesprochener Chromatiker betätigt, nie aber bei aller Kühnheit des Modulatorischen die tonale Einheit aus dem Auge verliert, oder seine reiche Polyphonie zur Kakophonie erniedrigt; des weiteren, darin schon inbegriffen, eine formelle Abrundung, die nie zum Formalismus erstarrt und stets selbst der traditionellen Form ein Individuelles, eigenartig Neues abzuringen versteht. Und schliesslich ist noch zu betonen, dass er auf melodischem Gebiete der freilich von manchen Himmelstürmern schon als altmodisch verschrieenen Ansicht huldigt, eine Singstimme solle auch wirklich singen, und ein Thema müsse eine ausgeprägte Physiognomie haben.

Thuilles reiches Schaffen bewegte sich in der Hauptsache auf lyrischem, kammermusikalischem und dramatischem Gebiete. Unter den lyrischen Werken stehen die einstimmigen Lieder (40) an Zahl und Bedeutung obenan. 5 Lieder op. 4 (Breitkopf & Härtel), aus den Jahren 1878—1886 stammend und nach verschiedenen Dichtern zusammengestellt, zum Teil noch etwas konventionell, beginnen; ihnen reihen

sich als op. 5 drei Frauenlieder nach Gedichten von Stieler, und op. 7 „Von Lieb und Leid", acht Lieder nach Gedichten von Stieler (1888—89, beide ebenfalls bei Breitkopf) an, und hier, in der Verbindung mit einem ihm geistig verwandten Dichter, zeigt auch der Komponist zum ersten Male deutlich die Eigenart seines lyrischen Empfindens. Dann tritt eine längere Pause ein, während unter anderem zwei Bühnenwerke entstehen, und in den nun folgenden 1892—98 komponierten drei Gesängen op. 12 (Bote & Bock) tritt Thuille als abgeschlossene Persönlichkeit, scharf umrissen, vor uns; man weiss nicht, welcher der drei köstlichen Naturstimmungen man den Vorzug geben soll; mir persönlich steht „Die stille Stadt" am höchsten. Op. 15 (1899 entstanden, Kistner) zeigt den Komponisten zum ersten Male auch als Lyriker in Verbindung mit Otto Julius Bierbaum, dem Dichter des „Lobetanz" und der „Gugeline". Es sind drei liebenswürdige Proben der Bierbaumschen Lyrik, deren musikalische Interpretation eine leise Verwandtschaft mit dem „Lobetanz" nicht verleugnen kann. Op. 19 (Kistner), im Jahre 1900 nach der „Gugeline" komponiert, bringt fünf Lieder nach verschiedenen Dichtern (Eichendorff, Bierbaum, Storm und aus des Knaben Wunderhorn), deren Eigenart feinsinnig getroffen ist, während op. 24 (1902 komponiert, Leuckart) aus drei Gedichten Clemens Brentanos zusammengestellt ist; gerade hier zeigt sich das eigentlich Romantische des Thuilleschen Empfindens aufs deutlichste ausgeprägt; wie in diesen drei Liedern und ebenso in den drei nächsten nach Gedichten von Eichendorff (op. 26, aus dem gleichen Jahre, Kistner) mit den einfachsten Mitteln das Wesen des Gedichtes erschöpft wird, ist schlechthin meisterhaft. Vier Lieder für mittlere Stimme op. 27 (1903 komponiert, Kistner), sowie drei Lieder für mittlere Stimme op. 32 (1904 komponiert, Kistner), beide Hefte nach verschiedenen Dichtern, machen den Beschluss und sind alle durch die Harmonie von Ausdrucksmitteln und poetischem Empfinden gleich ausgezeichnet.

Als langjähriger Dirigent des Vereins „Liederhort" in München hat Thuille auch eine grosse Anzahl von Männerchören geschrieben. Es ist allgemein bekannt,

wie gerade auf diesem Gebiete der krasseste Dilettantismus und die ödeste Flachheit sich breitzumachen drohen. Da ist es denn kein kleines Verdienst, dass Thuille hier durch mustergültige Behandlung des Satzes und durchgebildete Stimmführung diesem üblen Treiben Abbruch zu tun versucht hat. Zwar seine ersten beiden Hefte (op. 8, 1891 komponiert, Aibl) gehören, scheint mir, auch noch in jene Kategorie von Männerchor-Literatur, die uns schon aus der Partitur den schwarzen Frack und die leuchtende Leibwäsche biederer Sangsbrüder vorzuzaubern imstande ist, aber die nächsten Hefte unterscheiden sich gründlich von der bierseligen Liedertafelweis' unserer Männerchorkomponisten. Hier singen nicht mehr Vereinsmitglieder in den vier Wänden ihres Lokals, sondern frische, frohe Gesellen, die draussen in der freien Natur ein fröhlich Liedlein erschallen lassen. Namentlich in den wunderschönen Chören nach Gedichten von Eichendorff op. 11 (1897) und op. 21 (1901) weht würziger Waldhauch; das prächtige „Jagdlied" op. 21 No. 3 im besonderen ist so ganz aus der Natur heraus empfunden. Thuille, ein Sohn der Berge und heute noch eifriger Jäger, hat es wohl mit der Büchse in der Hand ersonnen. Auch das „Hinaus" in op. 9 (1893), dem drei Gedichte von Peter Cornelius zu Grunde liegen, atmet die gleiche Stimmung. Das zweite Gedicht („In der Ferne"), schon von Cornelius selbst in dem Zyklus „An Bertha" komponiert, eignet sich meines Erachtens seinem innersten Wesen nach nicht für mehrstimmige Behandlung, ebensowenig wie einige andere von Thuille für Männerchor komponierte Dichtungen (z. B. das Kätzchen). Dagegen ist dem ebenfalls von Cornelius einstimmig in Musik gesetzten „Weihnachtslied" gerade durch die Chorbehandlung ein neuer Reiz erblüht. Die übrigen Männerchöre*) sind in op. 13 (1898), op. 14 („Weihnacht im Wald", 5stim., 1898), op. 17 (1900), op. 23 (1902), op. 28 (1903) enthalten und bevorzugen Naturstimmungen. Mit grossem Erfolge hat sich Thuille auch neuerdings der Komposition von Frauenchören (sämtl. bei Leuckart) zugewandt; am wirkungsvollsten ist wohl op. 25 „Traum-

*) Alle bei Hug, nur op. 23 und 28 bei Leuckart.

sommernacht“ (1902, vierstimmig mit Solovioline und Harfe oder Klavier), schon wegen der eigenartigen Klangkombination; dagegen scheint mir doch op. 29 „Rosenlied“ (1903, dreistimmig mit Klavier) glücklicher in der Erfindung zu sein; ganz herrlich sind meines Erachtens wieder die nach Eichendorffschen Gedichten komponierten drei Chöre in op. 31 (1904, „Der Schalk“, „Elfen“, „Waldeinsamkeit“), in denen gerade der reizvolle Klangzauber dreier Frauenstimmen aufs feinste abgetönt die Gedichte wiederspiegelt.

Ehe wir uns der Kammermusik Thuilles zuwenden, seien einige Werke für ein Instrument kurz erwähnt. Drei Klavierstücke (Ständchen, Humoreske, Capriccio) op. 3 (1883 komponiert, Breitkopf) nehmen keinen bedeutsamen Platz im Gesamtschaffen des Meisters ein; immerhin stehen sie weit über dem Durchschnitt der landläufigen „Salonmusik“. Ihnen reihen sich neuerdings drei Klavierstücke op. 33 (Vorfrühling, Reigen, Capriccio) op. 33 (1904 komponiert, C. F. Kahnt Nachf.), sowie drei Klavierstücke (Gavotte, Auf dem See, Walzer) op. 34 (1904, Grüninger) an, die letzten mit Opuszahlen versehenen Werke. Diese 6 Klavierstücke verraten in mehr als einer Hinsicht, dass sie Geschwister sind. Am bedeutendsten erscheint mir „Vorfrühling“, eine feingezeichnete Naturstimmung, und das nicht gerade leicht zu bewältigende „Capriccio“; in op. 34 ist neben dem Charakterstück „Auf dem See“ der eigentümliche Moll-Walzer hervorzuheben, über dem ein Zug unendlicher Traurigkeit, nur von einem Sonnenstrahl durchbrochen, liegt. Alle sechs Stücke, zunächst wohl als häusliche Unterhaltungsmusik gedacht, dürften vermöge ihrer vornehmen Sprache auch in intimen Konzerten am Platze sein. Ganz für sich steht eine Orgelsonate in A moll op. 2 (1881/82 entstanden, C. F. Kahnt Nachf.), ein vortreffliches Werk, dessen glänzend gearbeitete Schlussfuge in A dur nicht nur den fleissigen Schüler des Kontrapunktisten Rheinberger, sondern schon eigenartige, an Bach geschulte Gestaltungskraft namentlich in den kühnen Engführungen verrät.

In der grossen Öffentlichkeit bekannt wurde Thuille zuerst als Komponist seines Op. 6, des Sextetts B dur für Klavier, Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn

(1885—87 komponiert, 1889 in Wiesbaden erstmalig aufgeführt, Breitkopf). Thuille hatte das Werk im Jahre 1891 auf Anraten von Rich. Strauss zur Konkurrenz um den Beethovenpreis nach Wien gesandt. Schliesslich aber erhielten zwei Günstlinge Hanslicks den Preis, während Thuilles Sextett offiziell nebenbei als „preiswürdig" erklärt wurde. Bei der öffentlichen Aufführung der Werke, die satzungsgemäss stattfand, erklärten sich jedoch Publikum und Kritik einmütig für Thuilles Werk, das seitdem den Weg durch viele Konzertsäle des In- und Auslands antrat. Über das vielgespielte Opus selbst kann ich mich kurz fassen; es ist eines der liebenswürdigsten Kammermusikwerke der neueren Zeit. Leichtflüssig in der Erfindung, formell sehr übersichtlich, bietet es den Bläsern dankbare, nicht allzuschwierige Aufgaben, ohne das Klavier aus der Rolle der Stütze und Begleitung hervortreten zu lassen; es ist eines jener Werke, deren Erfolg bei einem musikalisch natürlich empfindenden Publikum stets gesichert ist. Viel bedeutsamer ist das Klavierquintett op. 20 in Es dur (1898—1901, Kistner), das seinem musikalischen Gehalt und seiner formellen Anlage nach ganz andere Ansprüche erheben darf. Hier offenbart sich das reife Können eines auf der Höhe seiner Schaffenskraft angelangten Musikers, der seine individuelle Sprache spricht; ein Zug tiefer Leidenschaft geht durch das ganze Werk, dessen Schönheiten sich nicht mit einem Male erschliessen, sondern liebevolles Entgegenkommen erheischen. Überwiegend polyphon gehalten, lässt es doch nirgend den einheitlichen Duktus der Melodie vermissen, und das Klavier, reicher ausgestaltet als im Sextett, überschreitet doch nie die Grenzen der Kammermusik, wird nirgends zu orchestralen Wirkungen missbraucht, obwohl die Farben des Orchesters auch hier, wie in allen modernen Kammermusikwerken gelegentlich hereinspielen. Der an bedeutenden Schöpfungen nicht gerade reichen neueren Sonatenliteratur hat Thuille durch seine Sonate für Violoncell und Pianoforte (1901—1902, Süddeutscher Musikverlag) op. 22, und die Sonate für Violine und Pianoforte (1904, im gleichen Verlag) wertvolle Bereicherungen zugeführt. Beide sind nach formellem

Aufbau und Stimmungsgehalt nahe verwandt, trotzdem ihre Entstehungszeit um einige Jahre differiert. Schon sehr frühe, im Jahre 1880, hat Thuille eine Violinsonate komponiert, die als op. 1 (Forberg) erschien, und der Vergleich dieses Erstlingswerkes, dessen Erfindung vielfach noch eine stille Jugendliebe zu Schumann verrät, mit der 20 Jahre später gediehenen Violinsonate ist sehr interessant. Auffällig bei allen drei Sonaten ist die schon in op. 1 hervortretende Vorliebe für eine präludierende Themengruppe, die dem eigentlichen Hauptthema vorangeht, dann aber in der Durchführung und der Coda eine besondere Rolle zugewiesen erhält. Während jedoch in op. 1 im übrigen die klassische Form streng gewahrt erscheint, finden sich in den späteren Werken — namentlich im Quintett — gewisse Freiheiten in der Reprise, die auf individuelle Ausgestaltung der überlieferten Form hindeuten.

Verhältnismässig spät wandte sich Thuille der Bühne zu: sein Erstlingswerk, die dreiaktige Oper „Theuerdank“ (Text von W. Ehm, ein Pseudonym, unter dem sich Alexander Ritter verbarg), wurde bei der Konkurrenz um den Luitpoldpreis zusammen mit den Opern „Der tolle Eberstein“ von Könnemann und „Sarema“ von Zemlinsky im Jahre 1896 preisgekrönt und gelangte am 12. März 1897 in München unter Rich. Strauss zur Erstaufführung. Trotz zweifelloser musikalischer Qualitäten, die besonders im dritten Akt nach Form und Ausdruck eine starke Bühnenwirkung auszuüben vermochten, war indessen der Oper, wohl infolge mancher Schwächen der Dichtung, kein günstiges Schicksal beschieden. Im Druck erschienen nur das Textbuch, sowie nach einer Reihe von Jahren die schwungvolle Ouvertüre, die unter dem Namen „Romantische Ouvertüre“ (1896 komponiert, op. 16, Kistner) sich rasch die Konzertsäle erobert hat. Thuille hat ihr eine Romanze seines so unerwartet früh verblichenen, auch dichterisch sehr begabten Schülers Fritz Neff (gest. 3. Okt. 1904) vorangestellt, die den Grundgedanken des schönen Tonstücks feinsinnig zum Ausdruck bringt.

Einen vollen Erfolg errang dagegen Thuille mit dem dreiaktigen Bühnenspiel „Lobetanz“ (Dichtung

von Bierbaum, op. 10, 1896 komponiert, jetzt bei B. Schotts Söhnen). Der Uraufführung in Karlsruhe unter Mottl am 6. Febr. 1898 folgte die Berliner Erstaufführung am 10. Febr. desselben Jahres unter Muck, und von da ab ging das Werk über eine grosse Anzahl deutscher Bühnen. In der Tat entsprach die Bierbaumsche Dichtung aufs glücklichste der Thuilleschen Eigenart: die Heiterkeit des Märchenreiches, in dem sich die Fabel von Prinzess und Fiedelmann abspielt, war so recht zu frischer, fröhlicher Musik geschaffen, und Thuille hat hier trotz allen Raffinements der Technik ein doch im wesentlichen wahrhaft naives Werk geschaffen, dessen sonniger Liebenswürdigkeit sich niemand entziehen kann. In scharfem Kontrast zu diesem Grundton des Werkes steht dann die grandiose Kerkerszene im dritten Akt, deren groteske Schaurigkeit vielleicht doch das allereigentümlichste des Werkes darstellt. Dass es Thuille gelungen ist, den adäquaten musikalischen Ausdruck für diese so heterogenen Stimmungen zu finden, beweist aufs deutlichste den Reichtum seines musikalischen Vermögens. Auf Einzelheiten einzugehen, kann ich mir wohl angesichts der grossen Verbreitung dieser Oper ersparen.

„Lobetanz", der in seiner ersten Ausgabe der Dichtung (Berlin, im Mai 1895, Verlag der Genossenschaft Pan) noch die Bezeichnung „ein Singspiel" trug, hatte gesprochenen Dialog, der gelegentlich ins Melodramatische übergreift. Auch die Dichtung der „Gugeline", des zweiten, fünfaktigen Bühnenspiels, das Bierbaum für Thuille schrieb (op. 18, 1898—1900 komponiert, Schott) war ursprünglich in dieser Weise angelegt, allein Thuille wollte diesmal nicht wieder musikalisches Stückwerk liefern. Das veranlasste eine Umgestaltung der Dichtung, die das Durchkomponieren ermöglichte und somit dem Musiker Gelegenheit zu ungehemmter Entfaltung seiner Kunst bot. Das Schicksal dieses Werkes, das am 4. März 1901 seine Uraufführung in Bremen erlebte, ist leider ein sehr wenig glückliches gewesen: nur noch eine Bühne (Darmstadt) brachte es zur Aufführung, und seitdem ist es nicht mehr gegeben worden. Das ist um so bedauerlicher, als gerade in dieser Oper Thuille sich gänzlich von Wagnerschen

Einflüssen, die im „Lobetanz“ doch noch gelegentlich zu verspüren sind, befreit und als Musiker eine imponierende Höhe der Gestaltungskraft erreicht hat. Weniger glücklich ist die Anlage der in fünf Akten allzubreit sich ausdehnenden Dichtung, die sich ohne Schwierigkeit weit gedrängter und bühnenwirksamer geben liesse. Vielleicht ist dem Werke auch seine allzugrosse Ähnlichkeit in stofflicher Hinsicht mit dem „Lobetanz“ zum Verhängnis geworden: es ist der gleiche Märchenhintergrund mit ähnlichen typischen Figuren; hier der Prinz und die Bauernmaid, dort die Prinzessin und der Fiedelmann. Aber wie dem auch sei, die gänzliche Vernachlässigung eines so hochbedeutsamen musikalischen Kunstwerks lässt sich damit nicht rechtfertigen. Eine grosse Bühne mit reichen Mitteln (der Aufwand von Personen ist ziemlich gross) sollte doch den Versuch nicht scheuen, eine brauchbare Bühnenbearbeitung durch das Zusammenwirken von Komponist, Dichter und Regisseur zu ermöglichen, und gewiss würde dieser Versuch die Lebensfähigkeit der Oper in etwas komprimierter Gestalt sicher erweisen. Oder ist die deutsche Bühne etwa so reich an Neuschöpfungen, dass sie achtlos an einem solchen Werke vorübergehen darf? Die Perle des Ganzen ist der dritte Aufzug, der auch in Konzertaufführungen (Berlin unter Strauss, München unter Stavenhagen) stets eine starke Wirkung ausgeübt hat. Dieser feine, zarte Akt, nur auf die beiden Hauptpersonen, den Prinzen und Gugeline gestellt, gehört zu dem allerschönsten nicht nur unter den Schöpfungen Thuilles, sondern auch unter der nach dem Tode Rich. Wagners geschriebenen dramatischen Musik, trotzdem seine Stärke eigentlich mehr im Lyrischen als im Dramatischen liegt. Aber der Klangzauber dieser Szenen, die in kindlich-naivem Spiel und hellauflodernder Leidenschaft anmutig wechseln, sichert ihnen auch stets eine starke Bühnenwirkung. Im Gegensatz zu diesem Märchenakt steht dann der vierte Aufzug mit seiner derbrealistischen Bauernkirmes, deren Ton aufs glücklichste getroffen ist. Man hat hier das Gefühl, als ob bei aller Zartheit des Empfindens Thuilles Eigenart doch gerade nach einer Betätigung auf dem Gebiete derber Komik dränge, und vielleicht, wenn er

den rechten Dichter findet, wird er uns einmal eine übermütige komische Oper bescheren.

Gegenwärtig arbeitet Thuille wieder an einem neuen dramatischen Werke, einer Legende nach einer Dichtung von Elsa Laura von Wolzogen. Hoffentlich wird ihm dies Werk wieder den vollen Erfolg bringen, der seiner „Gugeline" bis jetzt versagt war.

Zum Schlusse dieser Skizze sei noch kurz auf die umfassende Lehrtätigkeit Thuilles hingewiesen, die im Rahmen seines Charakterbildes nicht fehlen darf. Seit 1883 an der Münchner Akademie — von 1890 ab als kgl. Professor — wirkend, hat er dort, seit dem Tode seines Lehrers Rheinberger an erster Stelle den Kompositions- und Kontrapunktunterricht inne; aber diese Tätigkeit in den Grenzen einer behördlich reglementierten Anstalt, wo natürlich dem einzelnen Schüler nur ein Mindestmass von Beachtung geschenkt werden kann, ist nicht für die Bedeutung seiner Lehrtätigkeit ausschlaggebend. Diese beruht vielmehr in einem ausgedehnten Privatunterricht, zu dem in den letzten Jahren Schüler aus aller Herren Länder herbeiströmten, während freilich von dem Meister, soll er nicht ganz die Zeit zu eigenem Schaffen verlieren, stets eine engere Wahl der von ihm neuaufzunehmenden geübt werden muss. Vor kurzem stand in einer französischen Musikzeitung zu lesen, Thuille sei der Meister der jungen Münchener Schule „au sein de laquelle se forgent les espérances de l'Allemagne". Damit ist wohl nicht zu viel gesagt. Tatsächlich sind fast sämtliche der jüngeren Komponisten und Dirigenten, die sich in den letzten Jahren in Deutschland einen Namen gemacht haben, Schüler Thuilles, und in München selbst hat sich geradezu eine Kolonie von jungen Komponisten aus der Thuille-Schule, die mit der jetzt vielgenannten „Jung-Münchner-Schule" identisch ist, gebildet. Thuilles „Methode" ist die denkbar einfachste. Wenn man die üblichen kontrapunktischen Schulstudien, die mit grosser, aber von Pedanterie durchaus freier Gründlichkeit betrieben werden und im wesentlichen auf dem praktischen Studium J. S. Bachs beruhen, hinter sich hat, so komponiert man, wie einem der Schnabel gewachsen ist und in welcher Gattung man sich versuchen mag.

Statt Geboten und Verboten gibt Thuille stets eine bis ins kleinste gehende, aber nur in technischen Ratschlägen und Korrekturen bestehende Kritik des Werkes, und so gelangt jeder einzelne seiner Schüler auf dem sichersten Wege zu dem, was er braucht. Denn dass man nur die technische Ausgestaltung, nicht aber „das Komponieren“ selbst lehren oder lernen könne, das ist die oberste Maxime dieses Unterrichts. Und daher kommt es, dass fast jeder unter den jungen Komponisten seine eigenen Wege geht und alle Richtungen, von extrem-modernen bis zu fast konservativen Elementen, vertreten sind: gemeinsam ist ihnen allen nur eine solide musikalische Erziehung sowie die unbegrenzte Verehrung und Dankbarkeit gegenüber dem Manne, dem sie diese verdanken, und der ihnen allen als Schaffender und Lehrender voranschreitet.

Oskar Fried

(geb. zu Berlin am 10. August 1871).

Oskar Fried

von

Dr. Hugo Leichtentritt.

Im Frühjahr 1904 tauchte in Berliner Zeitungen der Name Oskar Fried zum ersten Male häufiger auf. Der Wagnerverein kündigte die bevorstehende Erstaufführung eines neuen Chorwerks „Das trunkne Lied“ an, als dessen Komponist Oskar Fried genannt wurde. Wer war Fried? Nur wenige wussten etwas von ihm. In der Öffentlichkeit war er so gut wie unbekannt. Aber etwas besonderes musste doch wohl hier vorliegen, das merkte man an den Erzählungen, die in musikalischen Kreisen umliefen. Die Zeit der Proben war gekommen; man sprach von unerhörten Schwierigkeiten für den Chor, von ganz absonderlichen Dingen, ekstatischen „Ach“-Schreien, von ungeheuer wilden, bacchantischen Chorstellen; der erste Erfolg bei den Chorsängern war Verwunderung und grosse Heiterkeit über Stellen wie: „meine Seele tanzt“, nachher folgte ein Aufruhr, es war nicht leicht, die Leute zum ernsten Studieren des schwierigen Werkes zu bringen; zumal die 8stimmige Doppelfuge am Ende setzte allem die Krone auf. Eine solche Fuge hatten selbst die ältesten Chorleute noch nicht gehört. Indes, man gewöhnte sich daran, und siehe da, in den letzten Wochen war der ganze Chor einmütig begeistert für das neue Werk. Nicht viel anders ging es bei den ersten Orchesterproben. Das berühmte Philharmonische Orchester, das alles vom Blatt zu spielen gewohnt ist, hatte an etlichen Stellen der Friedschen Partitur durchaus nicht leichtes Spiel. Erst wiederum grosse Heiterkeit über die kuriose Musik, dann musste Takt für Takt geübt werden, und

schliesslich erfolgte ehrenvolle Anerkennung des Komponisten. Nun kam die Aufführung, ein sensationelles Ereignis. Die Neugierde war wach geworden, von einer grossen Menge war der grosse Saal der Philharmonie besetzt. Man amüsierte sich über den kuriosen Text. Von dem, was der Komponist wollte, erkannten wohl nur die wenigsten etwas. Aber die Musik klang so mächtig berauschend und fortreissend, dass zum Schluss ein ungeheurer Jubel losbrach.

Mit einem Schlage war Fried berühmt geworden. Überall in musikalischen Kreisen sprach man von ihm, sein Bild erschien in den Zeitschriften, über sein Werk wurden lange und breite Kritiken geschrieben. Fried fand warme Anhänger, aber auch scharfe Gegner. Doch er stand als eine Persönlichkeit unter den jüngeren Musikern da, mit der man in Zukunft sicher würde zu rechnen haben. Nun begannen die Fragen nach Fried. Im Programmbuch des Konzerts hatte man gelesen, dass er 1871 geboren war. Wie kam es, dass ein solcher Musiker 32 Jahre alt wurde, ehe man von ihm hörte, zumal da er von Geburt Berliner war und lange Zeit in Berlin gelebt hatte? Sein Lebensgang war ein ganz absonderlicher gewesen. Viele Jahre stand er in den hintersten Reihen der grossen Musikarmee. Schon als Kind zeigte er heftigen Drang zur Musik. In Ermangelung eines besseren Unterkommens musste er sich damit begnügen, als „Musiklehrling“ in einer Art Stadtpfeiferei eine harte Lehrzeit durchzumachen. Allmählich schritt er fort. Er spielte nicht mehr auf dem Lande oder in städtischen Vergnügungslokalen zum Tanz auf, sondern wurde ordentliches Mitglied eines ordentlichen Orchesters. So sass er jahrelang als Hornist im Orchester, im Theater, auch in Kurkapellen, verschmähte es sogar nicht, gelegentlich als Mitglied eines Kornet-Quartetts Kunstreisen zu machen, die ihn in Deutschland und im Auslande umherbrachten. Immer regte sich die Lust zum Komponieren; doch fehlte es an sachgemässer Schulung. Fried war lange sein eigener Lehrer. In Frankfurt a. M., wo er etliche Jahre im Opernorchester Hornist war, gelang es ihm, Humperdincks Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, der ihm die Anfangsgründe der Schultheorie beibrachte. Doch

kam es nicht zu einem geregelten, dauerhaften Studium. Es folgten Wanderjahre, die Fried durch Deutschland, Österreich, Frankreich, Italien führten. Er schlug sich durch, so gut es gehen mochte, immer mit künstlerischen Arbeiten beschäftigt, deren grösste eine dreiaktige Oper ist. Ganz besonders widrige Umstände haben es verhindert, dass von dieser Partitur jemals eine Note gehört wurde. Etliche Lieder und kleine Klavierstücke konnte er in den Druck bringen. Trotzdem war sein Name so gut wie ganz unbekannt, als er gegen 1900 wieder in Berlin auftauchte. Er suchte nun in ausdauernder, strenger Arbeit die Lücken seines technischen Könnens auszufüllen. Unter Leitung von Philipp Scharwenka betrieb er gründliche kontrapunktische Studien, deren Ergebnisse niedergelegt sind in den Kanons op. 8, dem Vorspiel und der Doppelfuge für Streichorchester op. 10, und vor allem in seinem Hauptwerk, dem „Trunknen Lied", das eine ganze Reihe kanonischer Sätze und eine achtstimmige Doppelfuge enthält. Seitdem durch den Erfolg dieses Werkes sein Name bekannter geworden war, konnte er etliche andere Werke gedruckt sehen, eine frühere Arbeit op. 2, Andante und Scherzo für Blasinstrumente und 2 Harfen, und seine neuesten Werke op. 9 „Verklärte Nacht" (Dehmel) für 2 Singstimmen mit Orchester und op. 15 „Erntelied" (Dehmel) für Männerchor mit Orchester. Auch äusserlich hob sich seine Stellung etwas, indem er, der bis dahin mehr oder weniger notgedrungen privatisieren musste, nun wenigstens ein Ehrenamt erhielt. Der vakante Posten eines Leiters des Sternschen Gesangvereins in Berlin wurde ihm übertragen. Dass er auch hervorragende Dirigentenfähigkeiten besitzt, hat er vor kurzem durch eine glänzende Aufführung von Liszts „Legende von der heiligen Elisabeth" bewiesen.

Die Kompositionen, die er bisher veröffentlicht hat, sind nicht sehr zahlreich, doch wiegen die meisten von ihnen schwer. Ungefähr 30 Gesänge mit Klavierbegleitung liegen vor, 4 Frauenchöre, einige vierhändige Klavierstücke, 2 kleinere Orchesterwerke, 2 Chorwerke. Die Kammermusik hat er bis jetzt gar nicht gepflegt. Es ist dies vielleicht nicht zufällig, sondern in seinem Wesen begründet. Ihn reizen vor allem grosse Auf-

gaben, Vorwürfe, in denen er sich ohne Schranken ausbreiten kann. Immer und überall bleibt er der geborene Orchesterkomponist. Er denkt immer für das Orchester, und so sind auch diejenigen Werke, in denen er das Orchester heranzieht, für die Kenntnis seiner Eigenart am bezeichnendsten. Liebt er nun auch den grossen Wurf, so ist ihm gleichwohl das Detail keineswegs gleichgültig. Man wird wenige neuere Partituren finden, in denen jede einzelne Stimme so sorgfältig durchgearbeitet ist, in denen so wenig Füllwerk steckt, wie in den Friedschen Partituren. Mit blossen Oktavenverdoppelungen, mit gleichgültigen Füllpassagen arbeitet er sehr wenig. Er denkt durchaus polyphon und macht sich gern an schwierige kanonische Stimmführungen, an kontrapunktische Probleme aller Art. Aber sein Kontrapunkt klingt niemals trocken, lähmt niemals seine Phantasie, im Gegenteil, man kann fast sicher sein, dass seine Phantasie höher als gewöhnlich fliegt, wenn er kontrapunktische Gebilde als Ausdrucksformen herbeizieht. Dass er als geborener Orchestermusiker seinen Ausgang von Wagner her nimmt, ist beinahe selbstverständlich. Daneben ist Bach derjenige, von dem er am meisten gelernt hat. Brahms-Einflüsse, sonst bei jungen Musikern unserer Zeit so häufig, fehlen bei ihm vollständig. Er hat sich schon jetzt soweit zu einer selbständigen Ausdrucksweise durchgerungen, dass es voraussichtlich nicht lange dauern wird, bis man von einem Friedschen Stil wird reden können.

Nun zur Betrachtung seiner Werke.

Die reine Instrumentalkomposition ist bis jetzt von ihm nur wenig gepflegt worden. Op. 2, 6 und 10 sind zu nennen. Von diesen ist am kürzesten abzutun op. 6 (Verlag Bote & Bock, Berlin), eine Sammlung von sieben leichten, vierhändigen Klavierstücken, die zwar nicht besonders schwer wiegen, auch für die Beurteilung von Frieds künstlerischem Wirken kaum in Betracht kommen, die aber doch recht hübsche, wohlklingende Musik enthalten und den meisten Erzeugnissen ihrer Art vorzuziehen sind. Viel bedeutender ist op. 2: Andante und Scherzo für Blasinstrumente, zwei Harfen und Pauken (Verlag Breitkopf & Härtel). Dieses treffliche Stück ist besonders bemerkenswert

wegen seines Kolorits. Die zwei Harfen werfen ein Glitzern und Funkeln von orientalischer Pracht in die getragenen Klänge des Bläserchors im Adagio, die fröhlichen Rhythmen des Scherzo. Es stellt an die Bläser sehr hohe Anforderungen, da es eigentlich im Kammermusikstil geschrieben ist, so dass jede Stimme wesentlich ist und zu Zeiten sich solistisch mit Glanz betätigen muss. Orchester, die über einen erstklassigen Bläserchor verfügen, finden in diesem Stück eine höchst reizvolle, dankbare Aufgabe, die sicherlich die Mühe lohnt, die man darauf verwenden muss.

Das Präludium und Doppelfuge op. 10 für Streichorchester (Verlag Hainauer, Breslau) hat im Charakter Ähnlichkeit mit gewissen Partien aus dem „Trunknen Lied". Hier, wie dort, weht kühl die Nacht; beklemmende Finsternis rings umher. Ab und zu recken sich wie aus dem Nebel riesengrosse Phantome in die Höhe. So beginnt das Präludium. Mit markiger Kraft setzt das erste Thema ein; es ruft etwa das Bild eines Gepanzerten hervor, der trotzig und kühn seines Weges zieht. Da plötzlich ein Stillstand, auf langem Orgelpunkt stockt das Thema, darüber erscheint ein neues Motiv piano, sofort im dreistimmigen Kanon über dem langen Orgelpunkt fortgeführt. Wie Stimmen der Nacht klingt es, von allen Seiten her, verklingt immer leiser, verschwindet ganz. Da ermannt sich der Wanderer. Wieder erscheint das Hauptthema im *ff* und wiederum stockt es nach einer Weile auf dem Orgelpunkt. Nun haben die Stimmen der Nacht wieder das Wort, geheimnisvoll verschlungen flüstern sie miteinander eine lange Weile, bis das Hauptmotiv sie wieder unterbricht, jetzt wie in grösster Erregung mit voller Kraft herausgeschrien. An diesem Punkt setzt die Doppelfuge ein. Sie entwickelt sich thematisch aus dem Präludium. Alles ist jetzt noch düsterer. Das ganze Streichorchester spielt von hier an gedämpft. Ein Auf- und Abwogen klagender Stimmen durch Nebel hindurch. Im letzten Teil hebt es sich zu mächtiger Steigerung. Die Dämpfer werden abgenommen. Ein Instrument nach dem andern setzt ein, bis sie über dem Orgelpunkt wieder alle beisammen sind, und nun steigt es immer höher, immer stärker schwillt die

Klangmasse ein, immer drohender und beklemmender hebt es sich wie eine schemenhafte Vision, auf langem Halt endlich bricht sich die Gewalt des Gebildes. Pause. Ein Aufatmen, eine gedehnte Kadenz, piano, führt nach zwei Takten zum Schluss, der wie eine Erlösung wirkt, trotzdem aus ihm noch tiefe Betrübnis spricht. Verständnis ist dieser bedeutenden Komposition bis jetzt noch nirgends entgegengebracht worden.

Gesänge mit Klavierbegleitung sind die ersten Werke, die Fried veröffentlicht hat. Es kommen in Betracht op. 1, 3, 4, 5, 7, 8.

Das in Frankfurt a. M. vor längerer Zeit erschienene op. 1 ist nicht von besonderer Bedeutung. Jedoch schon op. 3 (Verlag Deneke, Berlin) ist voll von individuellen Zügen. Besonders „Flieder“ (Bierbaum) ist eine hervorragend gute Komposition, in ihrem zarten Duft und dem romantischen Überschwang wohl die vollendetste, die dieses vielkomponierte Gedicht gefunden hat. Auch Bierbaums „Die schwarze Laute“ die enthüllt schon Glut des Gefühls, jene Intensitäten, später in geläuterter Form für Frieds Musik so bezeichnend werden. Aus dem op. 4 (Verlag Deneke, Berlin) ist besonders „Die Mauer entlang“ (Bierbaum) hervorzuheben, eine wertvolle Komposition, trotz der Wagner-Floskeln, die reichlich hineingeflochten sind. Vollends op. 5 (Verlag Bote & Bock, Berlin) steht schon auf bedeutender Höhe; es enthält eine prächtige Komposition von Nietzsches „Die Sonne sinkt“, breit flutend, von warmen, purpurnen Strahlen übergossen, von ergreifendem Ausdruck. Die Komposition von Bierbaums „Der Tod krönt die Unschuld“ ist verwandt mit der schon erwähnten „schwarzen Laute“, aber in der Technik schon fortgeschritten. Es findet sich in allen diesen Liedern eine chromatische Harmonik von merkwürdiger Eigenart; der Klaviersatz ist durchaus orchestral; die Begleitungen sind eigentlich nur dann zu spielen, wenn man immerwährend ans Orchester denkt. Die Pianisten der gewöhnlichen Sorte werden nicht gerne an diese Begleitungen gehen, wer sich aber darin zurechtgefunden hat, wird eine Fülle prächtiger Klangwirkungen aus ihnen herausholen können. Eigentlich schwierig vom klavieristischen Standpunkt sind nur wenige, und diese

meistens auch nur stellenweise. Dem Sänger bieten die Lieder ziemlich schwierige Aufgaben, was die Auffassung anbetrifft; auch bieten sie Treffschwierigkeiten, unerwartete Einsätze, Sprünge, die nicht geeignet sind, Lieder in der Gunst der singenden Zunft festzusetzen.

Die 7 Lieder op. 7, die Kanons op, 8 und drei Lieder zu alten Volksweisen (op. 13) sind fast durchweg sehr wertvoll, obschon sie nichts so Ursprüngliches und unmittelbar Packendes bieten, wie die Werke mit Orchester. Aus dem op. 7 (Verlag Hainauer, Breslau) möchte ich allen anderen vorziehen die Komposition von Nietzsches: „Heiterkeit, güldene komm". So schön dies Stück auch ist, es wird noch übertroffen von dem Alt-Solo „Süsse Leier" aus dem „Trunknen Lied" zu dem es seine Motive und mancherlei Einzelheiten der Ausführung herleihen muss, zu dem es eine Art Vorstudie bildet. Doch auch schon das Stück aus op. 7 hat ein aristokratisches Gepräge, einen Adel im Klange, eine so feine Führung der melodischen Linie, eine Knappheit und Rundung der Form, zudem eine so überzeugende Ausdrucksweise, dass es in allen diesen Eigenschaften als typisches Beispiel für Frieds Art überhaupt gelten kann. Durch und durch vornehm und gewählt ist Fried immer, auch im höchsten Affekt. In der Wahl seiner Texte, in der Art, wie er den Dichter interpretiert, zeigt er sich als literarische Persönlichkeit von eindringendem Verständnis, besonders in seinen späteren Werken ist dieser literarische Zug sehr ausgeprägt. Damit hängt zusammen seine sorgsame Sprachbehandlung, die vorzügliche Deklamation in seinen Gesängen. Da diese zudem noch sehr gesangsmässig und dankbar, in der Klavierbegleitung wirkungsvoll und nicht übermässig schwierig sind, wenn man ihren Stil einmal erfasst hat, so sollte man meinen, die Sänger müssten gern zu ihnen greifen. Dies ist aber keineswegs der Fall. Fried ist als Lyriker sehr wenig bekannt. Es seien also Sänger nachdrücklich auf diese Gesänge verwiesen. Sie finden darunter allerdings nur Stücke, die für ein grosses Publikum untauglich sind, von „Reisser" darin keine Spur. Volle Säle wird man auf Friedsche Lieder hin kaum erzielen, weil ihre Feinheiten eben nur von Kennern zu würdigen sind. Ich

möchte aus dem op. 7 noch besonders das zarte: „Venedig“ (Nietzsche) hervorheben, eine Gondoliera: laue südliche Nacht, flutendes Wasser, trunkene Wonne, alles in farbenglühende Töne gefasst. Auch „Sommernachtslied“ (Bierbaum) und „So sprach ein Weib“ (Nietzsche) halte ich für besonders gut.

Schwungvoller und in kräftigeren Rhythmen als die meist in weichen Umrissen zart verlaufenden Lieder des op. 7 sind die drei Kanons op. 8 (Verlag Hainauer, Breslau), zugleich Muster eines zwanglosen, flüssigen und klangvollen kanonischen Satzes. Nietzsches „Mailied“ und Goethes „Wechsel“ sind von leicht bewegter Begleitung getragen, prächtig gesteigert, beide von wonniglichem Wohlbehagen durchströmt. Dehmels Gedicht „Herr und Herrin“ hat Fried mit ergreifendem Ernst, mit zurückgehaltener Glut, mit Grösse komponiert, die das Gedicht vollständig erschöpfen. Die Volkslieder op. 13 (Verlag Hainauer, Breslau) sind schöne Stücke, ohne gerade hervorragende Bedeutung zu haben, mit Ausnahme von No. 2: „Weiss mir ein Blümlein blau“, von einer Wärme und Herzlichkeit in der Melodie, die einem das Lied auf die Dauer lieb machen. Weniger bedeutend als die genannten Gesänge im Grossen und Ganzen erscheinen mir die Frauenchöre op. 12 und 14 (Verlag Hainauer, Breslau). Auch sie sind als Musik durchaus wertvoll, tragen aber nicht die zwingende Notwendigkeit, das individuelle Gepräge an sich wie die meisten der schon genannten Stücke.

Von allen Gesängen als weitaus der bedeutendste erscheint mir die Komposition von Dehmels „Verklärte Nacht“ für zwei Singstimmen mit Orchester, eins der vorzüglichsten Friedschen Werke und eine der wertvollsten neueren Kompositionen dieser Art überhaupt. Das Stück baut sich prachtvoll auf und schliesst mit einer der imposantesten Steigerungen, die man in Kompositionen dieser Art überhaupt finden kann. Für Fried charakteristische Züge sind darin die ungemeine Plastik der Motive, die Sparsamkeit mit der er Motive einführt, die grosse Einheitlichkeit, die erzielt wird durch symphonische Verarbeitung weniger, aber ausgesucht treffender Motive, die Sicherheit, mit der die Leiden-

schaft im Zügel gehalten wird und erst im richtigen Augenblick frei ausströmen darf. Der seelische Gehalt der Dichtung erscheint völlig erschöpft. Keine unnötige Kompliziertheit; alles ist aufs Einfachste reduziert, und dies nicht zum wenigsten trägt bei zu der überzeugenden Wirkung. Dass ein Text von Dehmel den Anstoss zu diesem prächtigen Gesange gegeben hat, ist durchaus nicht zufällig. Gerade zu Dehmel steht Fried künstlerisch in naher Beziehung, soweit man davon überhaupt reden kann, bei so grundverschiedenen Künsten wie Poesie und Musik. Dehmelsche Verse lösen allemal in Fried etwas Besonderes, ganz Persönliches aus. Ähnlich steht er zu Nietzsche, der wohl kaum einen stärkeren Interpreten als Fried in der Musik gefunden hat. Aus Nietzsche nahm er den Text zu dem bei weitem wichtigsten seiner Werke, dem „Trunknen Lied“ aus op. 11 (Verlag Hainauer, Breslau).

Es zeigt die Eigentümlichkeiten seiner Begabung und seiner Ausdrucksweise nach allen Richtungen hin so deutlich, dass es allein genügt, um vom Wesen seiner Kunst einen zulänglichen Begriff zu geben; höchstens das „Erntelied“ würde von der Grösse und Wucht seiner Konzeption einen vielleicht noch packenderen Eindruck gewähren. Der Text ist dem „Zarathustra“ von Friedrich Nietzsche entnommen. In der Urfassung ist der Text für die musikalische Behandlung kaum geeignet, da er zu einer ermüdenden Länge und Breite veranlassen würde. Es ist also hier eine gekürzte Fassung des Wesentlichsten aus Nietzsches Text der Komposition untergelegt. Diese Freiheit, die sich der Komponist nahm, ist vielfach getadelt worden. Er kann dagegen anführen, dass es ihm erst durch die Kürzung ermöglicht wurde, sein Werk überhaupt zur Geltung zu bringen, und dass einer der besten Nietzsche-Kenner mit grosser Sorgfalt die Zusammendrängung besorgt hatte. Darüber möge man nun denken, wie man wolle, der eigentlich musikalische Wert der Komposition wird dadurch wenig berührt, denn sie ist trotz oder gerade wegen der kurzen Fassung sehr einheitlich, knapp und schlagend. Ich verweise auf eine eingehende Analyse des „Trunknen Liedes“, die ich in der ersten

Aprilnummer (1904) der „Allgemeinen Musikzeitung“ veröffentlicht habe, in betreff des motivischen Aufbaues im Einzelnen. Hier seien nur im allgemeinen über den Inhalt und das Wesen dieses Kunstwerkes einige Angaben gemacht. Zarathustra verkündet die Geheimnisse der Nacht; um ihn schart sich die Menge durch den Chor personifiziert, die ihm in andächtiger Ergebung lauscht, die mit ihm bangt vor der fürchterlichen Finsternis, die vor Grauen in rasender Erregung Schreie des Entsetzens ausstösst, die vor den Schauern des Mysteriums stammelt, in brünstiger Sehnsucht nach Lust schreit, das Weh besiegt und Lust verlangt in „tiefer Ewigkeit“. Die Züge ekstatischer Inbrunst, ungezügelt leidenschaftlichen Begehrens, das geheimnisvolle Weben der nächtlichen Stimmen, das Visionäre in den dunklen Worten Zarathustras, die Phantastik und Empfindungstiefe des Stoffes fanden in Fried einen musikalischen Bearbeiter, der seinem ganzen Naturell nach gerade dafür Töne von überzeugender Kraft schaffen konnte. Sein Werk ist nicht nur ausgezeichnet durch musikalische Erfindung von ungewöhnlicher Kraft und Schönheit, sondern auch durch kontrapunktische Meisterzüge, Kanons verschiedener Art, eine prächtige achtstimmige Doppelfuge gegen den Schluss hin, und durch einen Orchestersatz von wahrhaft berauschendem Klang, reich an neuartigen Klangwirkungen.

Das Erntelied, op. 15 für Männerchor und Orchester ist von allen Kompositionen Frieds sicher die eigenartigste. In seiner Art ein Unikum. An elementarer Wucht und geradezu niederschmetternder Gewalt hat es nur wenige Rivalen in der gesamten Musikliteratur. Es vereint grösste Einfachheit der Konzeption mit grösster Schlagkraft. In der Sprache der musikalischen Technik ist es ein ganz einfaches Strophenlied über einen basso ostinato. Das Dehmelsche Gedicht ist bekannt. Aus ihm spricht mit elementarer Vehemenz das Sehnen der Besitzlosen nach Sättigung, das trotzige Pochen auf die Kraft der Faust, die fanatische Begeisterung der dumpfen Masse, die unbeugsame Hoffnung auf Vergeltung der langen Unterdrückung. Fried gibt dieser Marseillaise eine musikalische Fassung, die den Inhalt der Dichtung in packendster Weise enthüllt.

„Stampfend“ beginnt eine Bassfigur:

dröhnend schallt der Tritt der herannahenden Masse. Dieses Stampfen geht von Anfang bis zu Ende des Stückes ununterbrochen fort in einer Furcht und Grauen weckenden Eintönigkeit. Knirschend hart dazu die Parallelquinten in den Oberstimmen, die steten Begleiter des seltsamen Basses. Auf diesen massigen Unterbau ist ein reiches Orchester aufgesetzt. Es malt alle Nüancen des Textes, die weite Ebene, das Knarren der Mühlräder, das Stocken des Windes, das Fegen des Sturmwinds. In dies Getriebe hinein singt der Männerchor unisono eine ganz einfache Melodie, sechs Strophen hindurch fast ohne wesentliche Veränderung. Um ihn her aber wogt und tobt es. In unaufhaltsamem crescendo wächst der Bass mit den erbarmungslosen Quinten zu Riesengrösse an, im Orchester wird die Erregung immer heftiger, bis schliesslich bei der letzten Strophe der rasende Sturmwind dahinfegt; mit zermalmender Kraft, in wahnsinniger Aufregung schreit der Chor die letzten Worte; jetzt erst wenige Takte vor dem Schluss wechselt die Harmonie zum ersten Male. Das immer festgehaltene C dur wendet sich nach F dur: es ist als ob den Blicken der fanatisierten Horde der Himmel sich öffnete, nicht ein Paradies der Frommen, sondern ihr Himmel, Rache und Sieg schlürfen sie, von den Feldern dampft das Blut, so ziehen sie ein in die Freiheit, Triumph! Die Intensität der Empfindung in diesem Stücke ist unglaublich erschütternd. Ebenso erstaunlich ist die virtuose Herrschaft über die Orchestermittel und die Sicherheit der Satzkunst. Es ist Massenwirkung grossartigster Art. Mit diesem Stück schliesst

die Reihe der Werke, die Fried bis jetzt veröffentlicht hat. Die Kraft die aus ihnen spricht, erscheint von guter Vorbedeutung für die Zukunft. Man ist wohl berechtigt von einem, dem ein solcher Wurf gelungen ist, von dem Schöpfer des „Trunknen Liedes“, der Kanons, des „Erntelieds“ wahre Kunstwerke zu erwarten.

Engelbert Humperdinck.

Engelbert Humperdinck

(geb. zu Siegburg am 1. September 1854).

Engelbert Humperdinck

von

Dr. Georg Münzer.

Es ist noch in aller Erinnerung! Wie ein Seufzer der Erleichterung ging es durch Deutschland, als die märchenhaften Klänge von Hänsel und Gretel den Bann des Verismus brachen. Blut und Mord auf der Szene, Brutalitäten im Orchester schienen die kaum von den schlimmsten Auswüchsen der alten Oper gereinigten Theater wieder zu verrohen. Bang und sorgvoll blickte man umher, ob denn in deutschen Landen kein Künstler erstehen wollte, dieser Invasion entgegenzutreten. — Da kam Engelbert Humperdinck als Retter. Das Publikum besann sich auf sein besseres Selbst, und lauschte mit Entzücken. Ein Quell von Reinheit strömte aus seiner Musik, und bei dem Erklingen der holden Kinderlieder wurden wir alle zurückversetzt ins Märchenland der Kindheit!

Es war eine Kunsttat, die Humperdinck vollbracht hatte. Eine neue Möglichkeit der Entwickelung der Oper hatte er dargetan. Das Zauberreich des Märchens, an dem der Riese Wagner stolz vorübergegangen, — da er nach Erdas nächtlich düstrer Höhle strebte — es öffnete sich seinem Jünger. Nicht über Wagner hinaus sollte das deutsche Musikdrama, die deutsche Oper streben. Seine Nachfolger, die es versuchten, das Tiefsinnige durch das Nebulos-mystisch-unverständliche, das Genial-Grosse durch das Barock-Aufgeblasene zu übertrumpfen, sie hatten die Entwickelung in eine Sackgasse geführt. Der deutsche Künstler sollte denselben Weg gehen wie der Meister, den Weg nach dem Quell aller wahren Kunst, den Weg zur Volkskunst.

Die tiefsinnigen Mythen, die grossen Weltschicksale, die Leiden und Kämpfe der Heroen hatte Wagner dort erlauscht, aus ihnen seine Riesendramen geformt. Humperdinck begnügte sich mit Anspruchsloserem, mit dem holden Märchen. Er beschied sich und wurde gerade dadurch ein „Neuer", ein Eigner.

Nach den Göttern Walhalls, nach den bluttriefenden italienischen Radauopern — die beiden Märchenrangen Hänsel und Gretel nebst der Knusperhexe! Das war ein Kontrast, wie ihn selbst die Bühne wohl noch nicht sah. Nur eine ganz unverdorbene naive Künstlerseele konnte diese seltsame Idee der Erlösung der Opernbühne finden. Deutschland aber wusste dem Künstler Dank. Seit der Premiere von Hänsel und Gretel gehört Humperdinck zu den Meistern, von denen wir wissen, dass wir ihnen viel verdanken, und von denen wir hoffen, dass wir ihnen noch mehr verdanken werden; und diese Zuversicht ist selbst durch das Missgeschick, welches Humperdincks dramatisches Schaffen nach jener Oper verfolgte, nicht erschüttert. Die Ursachen des geringeren Erfolges seiner späteren Bühnenwerke waren einmal die Wahl der Texte — eine alte Geschichte und ewig neu —, und ferner wohl auch sein Streben, über das Gewonnene, über seine Eigenart hinaus Neues zu bringen. Der Reflexions- und Spekulationsteufel, dem kein Deutscher ganz entgeht, hat auch von Humperdinck, dem naiven Künstler, seine Opfer gefordert.

Der Künstler wollte der Welt eine neue Art des Melodramas bescheren. Es ist hier nicht der Platz, in den Streit der Meinungen über die künstlerische Berechtigung der im allgemeinen perhorreszierten Gattung einzugreifen. In der Kunst entscheidet überdies allemal die Tat, nie die Theorie. Humperdinck dachte wohl: hat das Melodrama im kleinen so oft seine Wirksamkeit bewiesen, warum nicht auch im grossen? Und hören wir, wie manche Wagnersänger unter Billigung von Bayreuth ihre Partien zum Teil mehr sprechen als singen, warum denn diesen „Sprachgesang" nicht zum Prinzip erheben?

Humperdinck hat nun die melodramatischen Stellen der „Königskinder" so behandelt, dass er sich nicht begnügte wie im alten Melodrama das Zusammentreffen

von Wort und Musik anzugeben, sondern er hat die Partien genau rhythmisch und der Tonhöhe nach fixiert. Also z. B. in folgender Art:

Man, sieht, Humperdinck hat die Sprechpartie in Tönen geschrieben, wie wenn sie gesungen werden sollte. Selbst wenn man von der Darstellerin hier nur ein ungefähres Befolgen der melodischen Linie verlangte — etwa wie bei den „Diseusen" — muss sich doch der Unterschied zwischen den natürlichen Gesetzen des Gesangs und der Sprache bemerkbar machen. Gesang ist durchaus nicht nur „erhöhte ausdrucksvolle" Sprache, und umgekehrt ist der Tonfall selbst der ausdrucksvollsten Rede durchaus nicht immer musikalisch schön. Bei der herrschenden Begriffsverwirrung auf diesem Gebiete, ist es wohl erklärlich, dass Humperdinck meinen konnte, die Melodie, die ihm, dem Musiker, vorschwebte, sei durchaus identisch mit dem Tonfall der Deklamation.

Die Praxis scheint ergeben zu haben, dass die Darsteller sich in diese stilisierte singende Redeweise nicht finden konnten. Es trat hinzu, dass an manchen Stellen die üppige Musik des Orchesters der Sprache gefährliche Konkurrenz machte. Immerhin hätten sich diese Übelstände in der einen oder andern Weise mildern

lassen, und das melodramatische Element allein hätte sicherlich den geringen Erfolg des Werkes nicht verursacht — es ist an vielen Stellen von eigenartigem Reiz! — hätte nicht Humperdinck seine Mühe an ein Sujet verschwendet, das auch durch die genialste musikdramatische Behandlung nicht zu halten gewesen wäre. — Es gibt kaum ein zweites Bühnenwerk, das bei der ersten Bekanntschaft in gleicher Art geschickt den Nimbus des Poetischen, Märchenartigen vorzutäuschen vermag — und bei näherer Betrachtung dennoch so degutiert wie die Rosmerschen „Königskinder". Der Königssohn, der sein Purpurkleid ablegte und endlich auf der Gänseweide den illegitimen Spross des Henkersknechtes und der Henkerstochter freit — geht rührsam zu Grunde, weil die Welt seine Hoheit und die Vornehmheit seiner Liebsten nicht erkennt. Das kommt nämlich daher, dass es Standesunterschiede gibt, und dass die Welt das Edle, Grosse nicht zur rechten Zeit erkennt. Also: ein lehrhaftes Märchen oder ein Lehrgedicht im Märchengewande nebst blutrünstiger Hintertreppenromantik; und das Ganze in einer Sprache, die naiv, poetisch und rührend klingen will, und deren Geschmacklosigkeiten doch allzuklar hervorstechen.

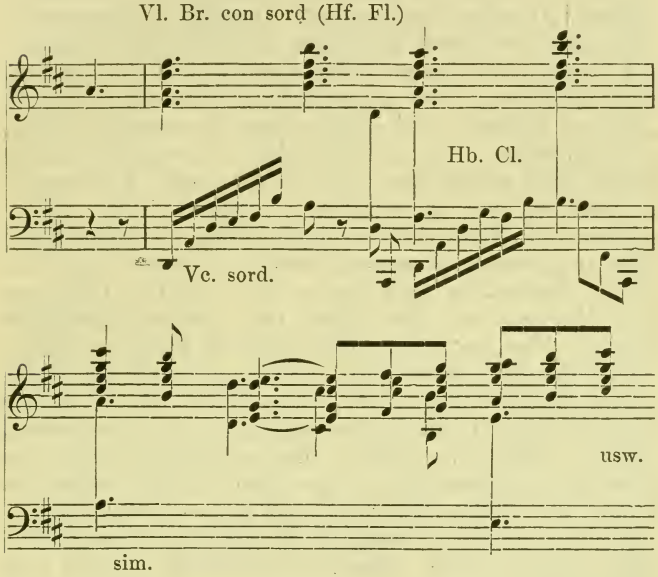
Um Humperdincks Musik aber ist es wahrhaft schade. Das ist so recht eine Partitur für Musiker, mit das Feinsinnigste, was der Tonkunst seit Wagner erblüht ist. Humperdincks Technik erscheint gegen „Hänsel und Gretel" noch potenziert. Seine Harmonik, seine Kontrapunktik sind Wunder. Ich wüsste nicht viel zu nennen, was gewissen Stellen aus den „Königskindern" an kunstvoller und doch wohlklingender Polyphonie aus der modernen Musik an die Seite gesetzt werden könnte. Wie das verwebt ist, wie feinste Fäden echter Kanten, und wie das doch wieder kühn emporstrebt wie gotisches Sternengewölbe. Es ist verwunderlich, dass man nicht wenigstens die grossen Instrumentalnummern des Werkes, also die Ouvertüre, die Einleitung zum zweiten Akt öfter im Konzertsaal hörte. Als das höchste freilich erscheint das Vorspiel zum dritten Akt, ein in technischer Hinsicht ebenso meisterhaftes wie poetisch verklärtes Stück. Bezüglich der melodramatischen Partien aber darf dasselbe gelten,

wie von Schumanns Manfred-Musik: den grössten Genuss hat man von ihnen, wenn man sie für sich liest. Dann erklingen aus dieser einzigen Orchestersymphonie gar wundersame Lieder und Stimmen aus dem grossen fernen Märchenlande, das Humperdinck der Tonpoet im Geiste schaute und in das ihm noch keiner seiner Textdichter seit „Hänsel und Gretel“ wieder ganz zu folgen vermochte.

Denn auch sein nächstes grösseres Bühnenwerk „Dornröschen“ leidet an schweren textlichen Mängeln. Es war kaum möglich, den Sinn dieses holdesten aller Märchen ärger misszuverstehen, als es von Seiten des Dichters geschehen ist.

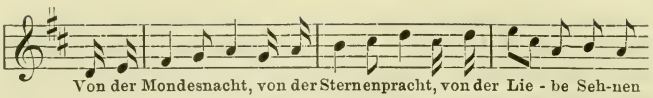
Die alten Sagen der Germanen erzählen von dem Frühlingsgott, der die im Winterschlummer erstarrte, von Nordlichtschein umlohte Erde durch seinen Kuss zu neuem Leben weckte. Der Naturmythus wandelte sich zur Sage von Siegfried, der durch die Flammengluten schritt, um Brünnhild zu erwecken und zu erringen. Aus der Sage vom Heroen Siegfried und seiner stolzen Braut wurde endlich das Märchen vom Dornröschen, das durch den Prinzen erlöst wird. Die Feuerlohe wurde zu wilden roten Rosen, und eine der unheimlichen Nornen der Ursagen wurde zum alten Mütterchen, das im Turmgemach spinnt. Und aus diesem wundervollen Märchenstoff hat der Dichter eine Zauber- und Dekorationsoper gemacht, wie sie schlimmer nicht gedacht werden kann. Das Märchen selbst hätte ja kaum ein abendfüllendes Stück gegeben. So wurde hinzugedichtet. Sonne, Mond, Kometen, Planeten, Asteroiden und anderes wurden hinzugezaubert, Symbolisches hinzugeheimnisst — bis das eigentliche Märchen ganz zurücktrat vor all dem Glanz und Pomp der Szenerie. — Die musikalische Behandlung des Stoffe zeigt Ähnlichkeit mit dem Stil der Königskinder, insofern auch hier melodramatische Stellen derselben Art zu finden sind. Daneben stehen Gesangspartien. Für einige Rollen hat der Komponist die Wahl zwischen Sängern oder Schauspielern frei gelassen. Den Hauptwert der Partitur macht auch hier die Behandlung des Orchesters aus. Wie Rosenranken schlingen sich schon in der Einleitung die Motive durch- und ineinander,

bescheidene unscheinbare Motive, die bald zu üppiger Blüte sich entfalten. Nur ein Beispiel unter vielen für Humperdincks sinnige Art der Kontrapunktik! es ist der Kanon gegen Ende des Vorspieles:



Wie fein ist weiterhin die Musik zu dem Feenmahl:

Nur zehn Takte sind es, aber solche, wie sie nur ein Meister schreibt! Von melodischem Reiz ist dann im ersten Akt vorzüglich noch das Lied der Blumen.



Den zweiten Akt ziert als Einleitung eine symphonische Ballade „Hundert Jahr später". Dasselbe Anfangsmotiv erscheint hier zuerst in herber altertümlicher Fassung, um dann in moderner Harmonisation und Ausführung wiederzukehren. Der eigentümliche Stimmungsreiz des „Es war einmal" wird durch diesen Kunstgriff in ebenso geistreicher wie einfacher Art hervorgerufen. Die Musik folgt weiter den „Irrfahrten", die der Königssohn zu bestehen hat, sie schildert ein Sternenballet, „Versuchungen", „Schneestürme" und endlich die „Erlösung"; alles angemessen interessant, aber im zweiten Akte doch etwas matter, in dem Masse, als sich die Dichtung vom Märchen auf das Gebiet des Ausstattungsstückes begibt. Hier vermochte Humperdinck nicht zu folgen. So ist der Komponist auch in diesem Werke ein Opfer seines Librettos geworden. Seine Kunst ist da, wo sie den Nährboden in der Poesie findet, um nichts gemindert, und so wollen wir hoffen, dass es Humperdinck vom Geschick vergönnt sein möge, den Dichter wieder zu finden, der seinem Talent adäquat ist. — Vielleicht aber schenkt schon die nächste Zeit die Erfüllung dieser Hoffnung, einen echten reinen Humperdinck — wie sein Erstlingswerk. — — —

Die dramatische Komposition ist das Gebiet, auf welchem sich ein glücklicher Tonsetzer am schnellsten einen populären Namen machen kann. So ist auch Humperdinck durch den Erfolg seiner Märchenoper „Hänsel und Gretel" zuerst in der grossen Welt bekannt geworden (1893). Der Künstler hatte damals schon eine erfolgreiche Laufbahn als Musikpädagoge hinter sich, und hatte auch besonders durch seine grössern Chorkompositionen in Fachkreisen bereits einen geachteten Namen als Komponist errungen. Mit seiner Chorballade „Das Glück von Edenhall" durfte er es wagen selbst mit Robert Schumann in die Schranken zu treten. Humperdincks Komposition, die sich streng an das Uhlandsche Gedicht hält und auf die anfechtbare Dramatisierung verzichtete, die Schumann

vertonte, darf man bei aller Achtung vor Schumanns Genie wohl den Vorzug der grösseren Stilgemässheit und Geschlossenheit zuerkennen. Humperdincks Meisterstück in dieser Gattung ist aber unstreitig seine „Wallfahrt nach Kevlaar", ein Werk ebenso volkstümlich und einfach anmutend als kunstvoll, ebenso realistisch in der Schilderung der Vorgänge als zart und einheitlich in der Stimmung. Wie leiser Weihrauchduft schlägt es uns daraus entgegen. — Die Akten über dieses Werk sind geschlossen. Es ist eine köstliche Bereicherung der Literatur. — Der Komponist, der „Hänsel und Gretel" und die „Wallfahrt" geschrieben, kann auf den Dank nicht nur der Mitwelt, sondern auch der Nachwelt rechnen.

Hier soll nun nicht ein ausführlicher erläuternder Katalog zu unsers Meisters Werken gegeben werden, sondern nur mehr eine allgemeine Charakteristik. Es seien daher seine Instrumentalstücke, besonders auch seine farbenprächtige Maurische (Programm) Rhapsodie nur erwähnt. Auch an seine kleineren Chöre erinnern wir nur. Auf ein Gebiet Humperdinckschen Schaffens sei noch nachdrücklich hingewiesen, auf seine Lieder, von denen eine Anzahl ja zugleich als Männerchöre erschienen und als solche beliebt sind.

Es gibt im modernen Musikleben eine merkwürdige Art Vokalwerk: es ist geistreich, unendlich geistreich, deklamiert überaus sinngemäss; dabei ist es unsanglich und unspielbar und tiefsinnig bis zur Unverständlichkeit. Das Ganze nennt sich Lied; es ist so recht ein Symptom für den Grössenwahn, der die Tonkunst unserer Tage durchzieht. Nur bedeutend, grossartig sein! Diesen sogenannten Liedern setzt Humperdinck wirkliche Lieder gegenüber. Er rechnet dabei nicht auf den illustren Gesangsvirtuosen nebst seinem fingerfertigen Begleiter, die sich damit abzuschwitzen hätten — sondern er denkt an das deutsche Haus. Seine Lieder wollen gesungen — nicht bewundert werden! Ihre Klavierbegleitung ist wohl ausdrucksvoll, auch charakteristisch im einzelnen, aber stets einfach und nie renommierend; die Singstimme bleibt die Hauptsache und sie braucht nicht „Sprachgesang" zu radebrechen, sondern sie findet eine wirklich sangbare

Melodie. Humperdincks Lieder klingen wie Volkslieder und manche werden es sicherlich werden. Das ist alles so schlicht, einfach und doch künstlerisch so fein säuberlich. Im Ausdruck sind diese Gesänge innig, zart, auch wohl neckisch; sie streifen auch ein wenig ans spiessbürgerliche. Aber es ist jenes Spiessbürgertum, wie wir es aus Hermann und Dorothea oder aus den Bildern Richters kennen. Selbst da, wo sich Humperdinck mitunter dem Koschatismus nähert (Jager und Senn'rin; s' Sträussle; oi' Schwalb' macht koi'n Sommer), bleibt er doch im besseren Sinne volkstümlich. Wollte man durchaus ein Schlagwort suchen für Humperdincks allgemeine Eigenart als Lieder-Komponist, so müsste man ihn den Sänger des Idylls nennen. Kleine Ausschnitte aus dem Leben, aus der Natur, ruhig gehalten in feiner Stimmungsschilderung, feiner Zeichnung, — das ist seine Domäne. Welcher Zauber der Feiertagsstimmung in der „Sonntagsruhe" oder „Weihnachten", welche zarte Erotik in der „Romanze" — mädchenhaft scheu und innig; — dann wieder ein behagliches Stimmungsbild vom „Rhein"; ein Stückchen Vogelsang („Lerche"; „Waldvögelein") oder ein schelmisches Frühlingslied nach Walter von der Vogelweide („Unter der Linde"). Am liebsten aber, so möchte es scheinen, singt Humperdinck für die Kleinen und Kleinsten. Seine Kinderlieder (Wiegenlied; Im Freien zu singen; Schwalbe; Rosenringel; Stern von Bethlehem) sind köstlich und sein „Deutsches Kinder-Liederbuch" die beste Anleitung zur „Kunst im Leben des Kindes". Die zarte Poesie der Kindesseele verlangt ein besonders feines Ohr, um sie zu erlauschen; selbst die besten Meister auf diesem Gebiete haben uns mitunter nicht das Lied des Kindes gesungen, sondern Lieder für Grosse, die sich mal kindlich stellen wollen. Humperdinck vermeidet das Absichtsvolle dieser Künstler — er ist ganz naiv. Selig der Meister, dessen Geist noch das Paradies der Jugend schaut!

Den Kinderliedern wären endlich noch einzureihen die Gesänge aus dem Märchenspiel „Die sieben Geislein". Und so schliesst sich mit diesen Kinderliedern der Ring seiner Schöpfungen, so führen sie uns wieder zurück zu seinen dramatischen Werken.

Wir sahen, Humperdincks Naivität, seine Vorliebe für das Volkstümliche ist nichts angenommenes; es ist seine Eigenart; seine Einfachheit aber ist nicht gleichbedeutend mit Mangel, sondern freiwilliger Verzicht eines Reichen, und ebenso ein Zeichen der Meisterschaft wie seine geniale Kontrapunktik und Harmonik. Gerade dass sie im Volkstümlichen, dem Urquell aller Kunst wurzelt, das macht Humperdincks Kunst so gesund, so hoffnungserweckend, und das wird sie bewahren vor einem Verlieren im bodenlosen Wolkenkuckucksheim.

Noch aber steht der Meister in der Fülle seiner Kraft und noch manche Blüte wird er seinem Ruhmeskranze hinzufügen.

Nachtrag.

Die bereits angekündigte Premiere des neuen Humperdinckschen Bühnenwerkes fand statt, während obige biographische Skizze bereits im Druck war. Es sollen daher seiner letzten Oper in diesem Nachtrag noch einige Worte gewidmet werden, damit das Bild nicht zu unvollständig bleibt. — Die Premiere bot eine Überraschung. — Während alle Welt von Humperdinck eine neue Märchenoper erwartete oder doch wünschte, sass er unbekümmert in seiner Klause und schrieb eine komische Oper — an der durchaus nichts märchenhaftes war. — An und für sich schliessen sich Märchen und Komik gewiss nicht aus, und Humperdinck besitzt, wie seine früheren Werke zeigen, als echter Märchendichter auch eine ausgesprochene Begabung für das Komische. Nur die Wahl des Stoffes musste einige Verwunderung erregen. — Als der Meister nachdenklich von Dornröschens Schloss herniederstieg, sich nach einem Wunderblümlein umzuschauen, da begegnete ihm — Herr A. Dumas und schwatzte ihm seine alte längst vergessene Intriguenkomödie „Les femmes de Staint Cyr“ auf. Und Humperdinck nahm sie, ging heim und schnitt sich das Ding zu einer Oper zu. Die treue Gattin half dabei. — Wenn man das Textbuch liest, erweckt es nichts weniger als

freudige Erwartungen. Da hebt es an mit den schönen erlesenen Reimen: Sonne-Wonne; Au-Frau; spriessen-grüssen. Auch: lacht-Pracht, juchei-Mai, und natürlich Lust-Brust fehlen nicht. Alles auf der ersten Seite. Das ist Textbuchpoesie, wie sie so sanft reimelnd, in ungezählten alten Libretti zu finden ist. Weiterhin wird die Diktion bei Humperdinck ein bischen besser. Das Sujet selbst ist folgendes: Zwei Vertreter der jeunesse dorée stellen im Klostergarten zu St. Cyr zwei Stiftsfräuleins nach. Von diesen ist die eine ein Ausbund von Tugend, und die andere trotz ihrer Klosterkarriere ein Musterexemplar von Ausgewitztheit und Verschlagenheit. Man kennt sie schon: die sentimentale und die kecke Opernfreundin. Das Musterexemplar möchte gar zu gern heiraten und zieht die allmächtige Frau von Maintenon ins Vertrauen. Mitten im schönsten Liebeskosen werden die beiden Jünglinge verhaftet, und in die Bastille gesperrt. Dort müssen sie so lange bei Wasser und Brot brummen, bis sie sich entschliessen, die Stiftsfräuleins zu heiraten. Nach der Hochzeit fliehen die beleidigten „Ehemänner wider Willen“ ihre Frauen. Aber das Musterexemplar und die Tugendfreundin fliehen nach. Zusammentreffen in Madrid am Hofe des Königs. Die beiden Strohwitwer verlieben sich dort bei einem Maskenfest in zwei Schäferinnen, und das sind — welche Überraschung — wer hätte das gedacht — ihre eignen Frauen! Versöhnung. Schluss. — Diese Intriguenkomödie spielt sich in drei Akten ab. Besonders der erste in seiner geschickten Steigerung bis zur unterbrochenen Liebesszene gefiel; im zweiten lachte man über die drollige Situation der hungrigen Edelleute im Kerker, und nur im dritten wurde die Sache ein bischen lang, als der langweilige König auftrat. Das meiste für den Erfolg tat freilich der Musiker Humperdinck, der die musikalischen Situationen der Handlung vollauf auszunutzen verstand. Nach einer ganz kurzen Einleitung, gibt es gleich einen klangvollen Chor, es tritt dann ein sehr inniges schönes Liebesthema auf, und in einem herrlichen Crescendo, einem echt Humperdinckschen Tongewebe, erreicht der Akt in der Schilderung der Liebes- und Lenznacht mit seinem Ende auch seinen Höhepunkt.

Der zweite Akt enthält eine drollige „Vertonung“ des Hochzeitsmenus, eine hübsche Romanze, und als Intermezzo ein grösseres, symphonisches Stück, das die „Heirat wider Willen“ schildert. Der Vorhang fällt nämlich, wenn die jungen Leute den Kerker verlassen, um zur erzwungenen Trauung zu gehen. Wenn die Szene frei wird, sehen wir die beiden neu gebackenen Ehepaare. Die Trauung, das Widerstreben der Männer, die Liebe der Frauen, wurde durch ckarakteristische, vorher angegebene Motive illustriert. Das Stück bedeutet den orchestralen Glanzpunkt der Partitur. Die Trennung der eben vereinten Paare vollzieht sich weiterhin in einem ganz genial gearbeiteten Quartettsatz. Im dritten Akt klingen hübsche Tanzweisen und ein Schäferlied hervor. Er ist aber zu weit ausgesponnen. Die Königszenen, besonders die Apotheose des Königstums sind an dieser Stelle vom Übel.

So bietet die Oper dem nicht kritisch gestimmten Hörer eine ganze Reihe fesselnder Musikstücke. Aber sie ist doch als Ganzes betrachtet ein Stück in Stücken. Nicht dass Humperdinck auf die Formen der alten Oper zurückgriff, ist zu tadeln — denn diese Formen haben doch auch ihre innere Berechtigung und sind innerhalb der Oper durchaus logisch benutzt —, sondern dass er innerhalb dieser Formen den Stil der alten komischen Oper (sogar die Operette klingt sehr vornehmlich an) akzeptiert, dass aber diese Stellen zu den nach wagnerischen Allüren, der musikdramatisch angehauchten Stellen des Werkes nicht recht passen. Humperdinck erscheint in seiner Oper als ein Suchender; er möchte einen neuen Stil für die leichte komische Oper finden. Im Grunde scheint sein Herz an der alten Oper zu hängen — sein Gewissen aber zieht ihn auf brav musikdramatische Pfade. Möge es ihm gelingen, in seinem nächsten Werke die mittlere Linie zu finden!

Eines scheint jedenfalls beachtenswert, sowohl im Hinblick auf diese Oper, als auch auf die andere erfolgreiche Opernnovität der letzten Saison: das Zurückgehen auf die alte gute Zeit! Also auch hier eine Art Renaissance. Nur diejenigen Ästhetiker, die da meinen, dass der Weg der Kunst, wie der eines toll

gewordenen Gaules immer in einer Richtung wütend gradaus gehen müsse, werden darüber jammern. Wer Humperdincks oder Ferraris Opern gehört hat, muss zugeben — wofern er daran überhaupt zweifelte —, dass die alte, von einer sehr einseitigen Ästhetik verlästerte Oper doch noch Keime enthält, die eine neue Blüte versprechen. Wagner hat der Welt unendlich viel gegeben, aber ein Missverstehen seiner „Lehren“ hat es zur Folge gehabt, dass der Kunstwelt der Sinn und die Wertschätzung für das leichtere, feinere, nicht tiefsinnige — nur geistvolle, nicht erhabene — nur niedlich hübsche Genre zum Teil verloren ging. Man wollte eine Welt, in der es nur Eichbäume und Riesentannen gäbe. Bei Wagners Nachfolgern wollen diese Bäume gar direkt in den Himmel wachsen. Da sehnt man sich nach dem kleinen zierlichen Gesträuch und den Blumen, die unsern Weg nur verschönen wollen, ohne zu predigen. Mit andern Worten. Unserer Zeit, die an vielem so reich ja überreich ist, fehlt eines: jene feingeschliffene stilvolle Kunst einer edleren Kalobiotik. Der Mann, der uns eine feine, populäre stilgerechte komische Oper brächte — er erfüllte ein Bedürfnis unserer Zeit —, und dieser Mann wird vielleicht derselbe sein, von dem wir die nächste Märchenoper erwarten: Engelbert Humperdinck.

Peter Gast.

Peter Gast

(geb. zu Annaberg [Erzgebirge] am 10. Jan. 1854).

Peter Gast

von

Lothar Brieger-Wasservogel.

„Sie treffen mich den ganzen Tag zu Hause. Auf Wiedersehen! Petrus Eremita.“ Petrus Eremita, das ist Peter Gast, und Peter Gast ist meines Wissens der einzige wirklich schöpferische Komponist, der zur Zeit in Thüringen lebt und wirkt. Kein Einsiedler des Lebens, wohl aber ein Eremit der Kunst. Es ist nicht das schlimmste Einsiedlertum, mit seiner Familie, seinem Klavier und den Werken des toten grossen Freundes Friedrich Nietzsche schmunzelnd ein wenig abseits zu hausen und die Welt philosophisch als „da draussen wo“ zu betrachten. Aber die Menschen sind recht komisch. Es hat bekanntlich sehr lange gedauert, ehe der Berg zu Mahomet kam. Das Prophetentum allein macht's nicht, am wenigsten heute. Wer was zu sagen hat, muss nolens volens seine Stimme ein wenig erheben, um die Aufmerksamkeit der „Fliegen des Marktes“ auf sich zu ziehen. Für wen ist denn aber der Zucker schliesslich da als für die Fliegen?

Ich schätze und achte dieses Übermenschentum edelster Art, das sein Gutes nicht aufdrängen will, sondern es selbstbewusst, aristokratisch als etwas Selbstverständliches betrachtet, gewiss nicht gering. Ob es für irgend eine Partei Vorteil bringt, ist freilich wieder eine andere Sache. Wo aber hört man denn die Lieder Gasts, jene Lieder, die in ihrem melodischen Wohllaut doch auf grosse Verbreitung völliges Anrecht baben? Und die Hauptsache „Der Löwe von Venedig“ (Verlag Fr. Hofmeister, Leipzig), die einzige komische Oper grossen Stiles, so unsere Zeit neben Wagners

Meistersingern — Ehre, wem Ehre gebührt! — besitzt, ist selbst den meisten Musikverständigen vorläufig ein ungelöstes Problem, weil noch keine Theaterleitung den Verstand besass, sich dieses vorzüglichen Werkes zu bemächtigen und es in würdiger Weise an die Öffentlichkeit zu bringen. Einmal muss ja doch der Anfang gemacht werden, warum also nicht bei uns?

Weitesten Kreisen ist Gast als intimster Freund Fr. Nietzsches und als Herausgeber und verständnisinniger Interpret dieses grossen Umwerters unserer Zeit bekannt. Dem Menschen kann eine solche Hingabe an den überragenden Lehrer nicht hoch genug angerechnet werden, für den Musiker birgt sie eine starke Tragik in sich. Zumal, wenn man wie Gast eine sanfte, allen Lebenskämpfen, allem Ringen um die Anerkennung scheu ausweichende Natur ist. Nicht, dass seine musikalische Persönlichkeit dadurch beeinflusst würde! Aber die Gefahr liegt nahe und ist in diesem Falle tatsächlich vorhanden, dass für das Publikum der Komponist hinter dem Philosophen, der Schöpfer hinter dem Interpreten verschwindet. Nicht jeder kann sofort wissen, dass hier zwei Strömungen, ohne sich zu vermischen, einander parallel laufen. Eine an sich löbliche Stoa kann so, zu intensiv durchgeführt, zu schwerer Schädigung werden.

Gerade in Thüringen hat sich im Laufe der letzten Jahre eine starke Strömung geltend gemacht, die, des Naturalismus wie der modernen Nervenhyperkultur endlich müde, ihr Heil wiederum im Gesunden und Bodenständigen sucht, in einer Kunst, die nicht mit bewusster Absicht für ein oberes geistiges Tausend schafft und ihre Exklusivität für das einzige Heil hält, sondern die ein freier, zwangloser und kräftiger Ausdruck der Persönlichkeit sein möchte. Nicht ohne Zusammenhang mit dieser Bewegung ist denn auch überall ein frischerer Mut zu spüren, eine Begier nach Neuem im Sinne der Fortsetzung alter klassischer Kunst, mit der den leider verloren gegangenen Zusammenhang wieder zu finden wir innig bemüht sind. Da scheint mir auf musikalischem Gebiete Peter Gast der richtige Mann. Denn diesen jetzt so sehnsüchtig gesuchten Zusammenhang hat er von Anfang an bis

heute unbeirrt gewahrt. Bei aller Verehrung für R. Wagner, hat er sich doch stets gehütet, diesem nachzustammeln, in der weisen Erkenntnis, dass seine Natur eine ganz anders geartete ist, als die des Meisters von Bayreuth. So steht er heute, da die Schule R. Wagners infolge ihrer ganz traurigen Unselbständigkeit sich zu einer nationalen Krankheit entwickelt, als unabhängige, musikalisch selbständige Gestalt vor uns. Wir sollten nach seiner Musik um unserer selbst willen greifen, so dem Überwiegen der „unendlichen Melodie" ein gesundes Gegengewicht schaffend. Das würde noch lange keinen Kampf gegen Wagner bedeuten. Unrecht aber ist es in jedem Falle, wenn wir uns von Wagner hindern lassen sollten, auch das Schöne auf der anderen Seite zu geniessen. Extreme Wagnerianer wie H. v. Wolzogen haben wohl hier und da erklärt, dass Melodie, musikalischer Rhythmus überhaupt Unsinn ist. Wem aber die musikalische Deklamation der Wagnersänger, untergehend im Taumel der gewiss wunderbar instrumentierten Orchestermusik, das Ohr noch nicht völlig taub für die Melodie gemacht hat, der sollte Gast als einen Knotenpunkt auf der Linie begrüssen, die von unseren Klassikern, auf dem Gebiete der komischen Oper, den Mozart und Cimarosa zu uns führt. Gast ist der Schüler und Fortsetzer dieser Komponisten. Fortsetzer insofern, als er nicht etwa musikalischer Archaist ist, sondern mit dem Überkommenen durchaus moderne Elemente verbindet, ja sogar an Richard Wagner nicht, ohne beeinflusst zu werden, vorüberging. Dass sich all diese Einflüsse in seiner Persönlichkeit harmonisch einten, ist eben ein Verdienst dieser Persönlichkeit. Kommt man von Wagner, so erscheint Gast freilich ein wenig „altmodisch", vergleicht man hingegen seine Musik mit der unserer grossen alten Klassiker, so dünkt sie uns von kompliziertestem Raffinement zu sein.

Einer grösseren Liedliteratur: für Sopran: fünf Lieder op. 1, vier Lieder op. 2, sechs Lieder op. 5, fünf Lieder op. 6, sechs Lieder op. 8, für Bass-Bariton: Lethe, op. 3, vier Gesänge op. 4, sechs Lieder op. 7, für Tenor: fünf Lieder op. 9, Nachtfeier, Duett für Sopran und Bass, steht von grossen Werken nur eine komische Oper gegen-

über. Diese Tatsache charakterisiert die musikalische Begabung Gasts. Es handelt sich für ihn nicht darum, eine Weltanschauung musikalisch zu gestalten. Da, wo er solches versucht, wie z. B. in „Lethe“ ist er nur bedingt glücklich. Vielmehr gehört er noch zu jener guten alten Schule, die vermeinte, dass die Musik stark genug sei, um das Gefühl direkt in Erscheinung treten zu lassen, und nicht erst literarische Vorwände dazu nötig habe. Gast hat in verständiger Weise die Art seiner Begabung erkannt und anerkannt. Nicht jeder ist berufen, Schopenhauer zu komponieren. Wie nimmt sich das, was einem Richard Wagner innerste Natur war, bei Richard Strauss aus? Oder will man etwa behaupten, dass der „Zarathustra“ dieses Komponisten wirklich die Lehre Friedrich Nietzsches ist? Jeder Ausdruck des Menschengeistes hat seine Grenzen, die sich nicht ungestraft verschieben lassen.

So sind denn Gasts Lieder vom Gesichtspunkte nicht eines Ideenausdruckes, sondern der Singbarkeit geschrieben. Der Text ist nichts Bestimmendes, sondern nur eine Art Krückstock. Aus diesem Grunde empfindet man es auch nicht als zu störend, dass die Texte der Lieder vom Komponisten nicht gerade immer sehr literarisch wählerisch ausgesucht wurden. Eine gewisse Vorliebe für Baumbach und ähnliche niedliche Reimer verstimmt etwas bei Durchsicht der Notenhefte. Sobald aber eines dieser Lieder gesungen wird, wundert man sich über sein früheres Missvergnügen. Denn die Musik hebt den törichten Text ins Bedeutende, macht ihn edel. Ein Komponist alten Schlages sieht Gast in den Strophen nichts als die Tonwerte, je nach der Fülle dieser Tonwerte ist für ihn ein Gedicht gut oder schlecht. Es hat ihn nicht gedanklich anzuregen, sondern rein musikalisch, nur musikalisch. Etwas Tieferes daraus zu machen, ist dann seine Sache.

Es ist da viel, sehr viel Rücksicht genommen auf den bel canto. Das Streben nach sinnlicher Harmonie, der Wille, etwas Anmutiges zu geben, das von tanzfreudigem Geiste zeugt, herrscht vor und bestimmt die ganze Form. Ich denke, Gasts Lieder müssten im Konzertsaal, zum grössten Teile wenigstens, ausserordentlich erfolgreich sein. Die Begleitung ist raffiniert

gesetzt und unterstützt den Sänger meisterhaft. Dankbare Programmnummern. Liebevoll fürsorgend werden der Stimme alle Möglichkeiten geboten, sich zu entfalten, die geringste Vergewaltigung ist ängstlich vermieden. Dabei durchaus keine Scheu vor Disharmonien, vielmehr diese aufs Freieste verwandt, wo es Anlage und Harmonie des Ganzen zulassen und verlangen. Gast hat eine Anzahl Lieder geschaffen, die in ihrer schönen Rundung wenig Ebenbürtiges in der modernen Liedliteratur haben. Wie unendlich hoch stehen sie über den Plattitüden Lassens, dem Weimar jetzt ein Denkmal errichten will!

Dass Gast zu jenen gehört, die in der Musik „nicht über Mozart hinausgelangt sind", zeigt sich noch deutlicher als in seinen Liedern in jenem Werke, das gewissermassen die Konzentration seiner musikalischen Schöpferkraft bedeutet: in der Oper „Der Löwe von Venedig". Eine komische Oper, nicht im Sinne altitalienischer Buffonerien, deren Wirkung auf bedenklichen Spässen des Libretto oder auf noch bedenklicheren unmusikalischen musikalischen Scherzen beruht, sondern im Sinne der Mozart und Cimarosa und darin noch mit geläutertem Geschmacke so weit abgeklärt, dass man wohl sagen kann, die komische Oper, wie sie Gast auffast, soll für die Oper dasselbe sein, was das Schauspiel im höchsten Sinne für das gesprochene Theater ist. Ein Ernst, der eben ernst genug ist, die Dinge des Lebens mit heiterem Lächeln an sich vorüberziehen zu lassen. Die „lachende Träne" ist das echte Wappen jedes wahrhaften Humoristen.

Der architektonische Aufbau dieser Oper — und das Werk gehört, wenn man Röschs geistreiche Einteilung annimmt, durchaus zur architektonischen Musik, jener Musik, deren grösster Wortführer Mozart ist — erinnert leicht an Cimarosa und ist wohl ihm, Mozart und zum Teil auch Rossini verschuldet. Gast erscheint mir als der eigentliche Fortsetzer Cimarosas. Denn nicht Mozart, sondern Cimarosa ist der wirkliche Stifter der komischen Oper. Wenn das Urteil über Cimarosa noch schwankt, so liegt das wohl daran, dass der Musikliebende in dem grossen Italiener bisher einen Nachahmer Mozarts sah, während doch der maëstro

die Opern des deutschen Meisters zunächst nicht einmal kannte. Gast setzt nun Cimarosa fort, indem er dessen geistigem Gehalte und Tendenzen eng verwandt, doch andrerseits ein höchst bedeutsamer Repräsentant des grossen technischen Fortschritts ist, so die Musik seit „Il Matrimonio segreto“ machte. Die Instrumentation seiner Oper zeigt Gast auf der Höhe moderner Meisterschaft, sie gehört mit zum Glänzendsten und Raffiniertesten, was wir seit und neben Wagner erlebten. Ein Vergleich mit Berlioz sagt da nicht zu viel. Gast unterscheidet sich von all diesen Revolutionären aber dadurch, dass er in gesundem Konservatismus weiterbaut auf dem Vorhandenen, dass er sich, nicht angelernt, sondern aus innerstem Empfinden heraus, streng geschlossener musikalischer Formen bedient, um in sie die Fülle seiner Melodien zu giessen.

Und welch eine Fülle von Melodien, selbständigen Melodien! Ich vermag es durchaus nicht als absolute musikalische Grosstat zu werten, wenn wie im Tristan z. B. um ein Leitmotiv herum eine ganze Oper geschrieben wird. Was bei Wagner entzücken mag, wird bei seinen Nachahmern nur zur Deckung ihrer Erfindungsarmut. Die überquellende Melodik der Gastschen Oper dünkt mich ein ganz anders geartetes Zeugnis für eine ungewöhnliche musikalische Schöpferkraft. Mag diese Melodik immerhin als überwunden gelten! Gleich Perlen an Schnüren folgen einander neuartige Melodien, bald von erquickender Frische, bald von wirklich grosszügiger Tragik, die dann in kluger und bewusster Abstimmung eine Goethesche Leichtheit und ebenmässige Reinheit des seelischen Gefühls erzeugen, wie das eben nur wirkliche Bedeutung vermag. Die Gesamtform der Oper betreffend, werden spätere Zeiten vielleicht Gast als Mittler zwischen Cimarosa und Wagner betrachten. Er hat sich bemüht, alle im Kunstwerke der alten Oper wirkenden Faktoren, Musik, Wort, Szenerie in volle Harmonie aufzulösen. Von den alten Meistern unterscheidet er sich somit durch eine weit absolutere Betonung des Musikalischen, die der „Musik als Ausdruck“ bereits recht nahe steht, vor dem „musikalischen Drama“ aber natürlich noch zurückschreckt.

Mir ist es ein Rätsel, warum diese prächtige, wenn auch vom Wagnerwege abseits liegende Oper noch nicht auf dem Repertoire unserer grossen Theater auftauchte. Besonders die Thüringer Bühnen, das Weimarer Hoftheater voran, hätten hier eine Aufgabe vor sich, deren Lösung ihnen sicher zu nicht geringer Ehre gerechnet werden dürfte.

Gustav Mahler.

Gustav Mahler

von

Dr. Ludwig Schiedermair.

Die musikalischen Formen, deren sich unsere zeitgenössischen Komponisten zum Ausdruck ihrer Gefühls- und Gedankenwelt auf profanem Gebiete bedienen, sind verschiedenartige. Das musikalische Drama zieht immer wieder auch jene Talente stark an, welche in einem begrenzteren und bescheideneren Rahmen Nützliches zu leisten im stande wären. Das Lied hat eine so überstarke Produktion erfahren, dass eine Sichtung des Wertvollen vom Alltäglichen auch dem Urteilsfähigen bereits Schwierigkeiten bereitet. Die Symphonie bezw. die symphonische Dichtung findet eifrige Pflege selbst von denjenigen, die sich sonst einer konservativen Zurückhaltung beflissen. Abgesehen von der Klavier- und Kammermusik, die über den Einfluss der Klassiker noch nicht wesentlich hinausgekommen ist, bemerken wir auf allen Gebieten den Geist des Fortschritts, der, ohne naturgemäss auf Vorbilder verzichten zu können, neue Bahnen zu ebnen bemüht ist. Das Bestreben, „modern“ nicht „modisch“ zu schaffen, führte zu nennenswerten Leistungen, welche die Behauptung von dem Eklektizismus und der schöpferischen Unfähigkeit der zeitgenössischen Komponisten zu widerlegen imstande sind.

In den heutigen Musikern steckt zum Teil ein starkes Bewusstsein schöpferischer Kraft, im Vertrauen auf die eigenen Fähigkeiten. Dieses offenbart sich in der Kühnheit der gewählten Vorwürfe wie in der Vielseitigkeit, die in manchem an die Renaissancemenschen erinnert. Rich. Strauss schreibt Musikdramen, symphonische Dichtungen, Lieder, Chöre, Kammermusik,

Schillings desgleichen Musikdramen, symphonische Dichtungen, Lieder und leider auch Melodramen, Pfitzner wiederum Opern, Orchesterstücke, Kammermusik, Lieder, Max Reger Kammermusik, Lieder, ganz abgesehen von seinen Orgelwerken, u. s. w. Ähnlich steht es auch im Auslande, wenn wir das Schaffen Bruneaus, Charpentiers, Griegs, Mallings, Glasunoffs u. a. m. betrachten, ohne hierbei Leute mit so unpersönlicher Note wie z. B. Leoncavallo zu erwähnen. Aber seltener tritt uns in der Jetztzeit eine Persönlichkeit entgegen, die nahezu ausschliesslich der Symphonie sich zugewandt hat, wie dies bei Gustav Mahler der Fall ist.

Bevor an eine Wertung dieser eigenartigen Künstlerindividualität geschritten werden soll, mögen einige kurze Umrisse seines Lebens und seiner Entwicklung gegeben werden.*) Gustav Mahler, zu Kalischt am 7. Juli 1860 geboren, wurde zu Iglau und Prag an den dortigen Gymnasien erzogen und damit in eine aufs Ideale gerichtete Bildungssphäre eingeweiht, die nun einmal für den modernen Musiker unentbehrlich geworden ist. An der Wiener Universität, wie am dortigen Konservatorium (unter Anton Bruckners Leitung) wurden die Studien (jedoch nur auf kurze Zeit) fortgesetzt. 1879 verliess der junge Mahler Wien, um an kleineren Bühnen als Kapellmeister tätig zu sein. 1885 wirkte Mahler in Kassel, bereits nach zwei Jahren als erster Kapellmeister in Prag. Im nächsten Jahre siedelte er nach Leipzig über, um neben Nikisch zu dirigieren. Jedoch auch hier blieb er nur zwei Jahre. Es drängte ihn nach einem grösseren Wirkungskreis. 1888 übernahm Mahler die Leitung im Opernhause zu Pest. Es ist bekannt, dass er eine Blüte dieses Kunst-

*) Die bisher erschienene Literatur über G. M. ist nicht gering. Ein ganz treffliches Kapitel findet sich in Max Graf „Wagner - Probleme“ (Wien). Des weiteren haben sich R. Batka, Arth. Seidl, Rich. Braungart, Baronesse Falke („Gesellschaft“ 1901), O. E. Nodnagel, K. Nef, der Verf. dieser Zeilen u. a. m. mit Mahler eingehender beschäftigt. Doch scheinen mir, von Grafs Aufsatz abgesehen, die meisten Artikel jetzt überholt und hinfällig. Auch des Verf. bisherige Arbeiten über diesen Gegenstand wollen mehr als Propagandaschriften aufgefasst sein.

instituts herbeiführte, ebenso, dass später unter ihm Hamburg ein Mittelpunkt musik-fortschrittlichen Lebens wurde. Wie man sieht, hatte Mahler eine wanderreiche Zeit verlebt. Bis dahin war er weiteren Kreisen auch nur als Opernleiter und Dirigent bekannt geworden. Fachkreise hatten freilich Kenntnis von der 1. oder 2. Symphonie, wussten aber noch nicht viel mit ihnen anzufangen. Seit der Ernennung Mahlers zum Direktor der Wiener Hofoper und dem Erscheinen der 3. und 4. Symphonie wandte sich das allgemeinere Interesse auch seinen Kompositionen zu, und jetzt bildet alljährlich die Aufführung einer neuen Symphonie Mahlers ein „musikalisches Ereignis" in unseren Konzertsälen und gibt regelmässig das Zeichen zum alten Kampfe zwischen den Verfechtern und Gegnern moderner und programmatischer Musik.

Es ist auch eine eigene Sache um den Symphoniebegriff*) bei Mahler. Von der symphonischen Dichtung weicht seine Symphonie darin ab, dass sie in mehrere Abschnitte und Sätze zerfällt und die Einsätzigkeit vermeidet. Von der Form der klassischen Symphonie unterscheidet sie sich in der Wahl und Anordnung der langsamen und bewegten Sätze, durch das Aufgeben des festgelegten drei- bis viersätzigen Baues, hat aber immerhin das Prinzip der Mehrteiligkeit mit ihr gemeinsam. Wir sehen also über die von Liszt begründete symphonische Dichtung hinaus ein scheinbares Zurückgreifen seitens eines modernen Musikers auf die klassische Form, die sich auch in dem Verzicht auf einen poetischen oder programmatischen Titel äussert. Nun wirft sich die Frage auf, welche Gründe Mahler zu dieser symphonischen Form veranlassten. Einmal war wohl die Erkenntnis massgebend, dass der gewählte Vorwurf und das innere Empfinden die Form

*) Bis jetzt sind von G. M. fünf Symphonien im Druck erschienen. „Symphonie No. 1 in D dur" bei Eberle & Co., Wien, mit Unterstützung der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen; „Symphonie No. 2 in C moll" bei Jos. Weinberger, Wien; „3. Symphonie" ebenda; „Symphonie in G dur No. 4" bei Ludw. Doblinger, Wien; „Symphonie No. 5 für grosses Orchester" bei C. F. Peters, Leipzig; die 6. Symphonie wird in Bälde bei C. F. Kahnt Nachf., Leipzig veröffentlicht werden.

bedingen müsse, und die Einsätzigkeit nicht zum allein geltenden Kanon erheben könne. Dann sah Mahler nur zu deutlich, welche voreingenommene, kritiklose Gegnerschaft das offene Bekennen zur Programm-Musik*) schon zu verschiedenen Malen hervorgerufen hat.

Wenn die Mahlerschen Symphonien ihrer äusseren Form nach auch als „absolute" Musik erscheinen könnten, so sind sie ihrem Inhalte nach doch zweifelsohne programmatischer Tendenz. Und das auch zu ihrem Vorteil. Denn symphonische Musik, die ohne jegliche Anregung von aussen entstanden ist, scheint mir unmöglich als Kunstwerk wirken zu können, und wenn sich Ästhetiker vom Schlage eines Hanslick noch so sehr dagegen ereifern. Freilich gegen den Versuch, bestimmte Vorgänge tonmalerisch auszudrücken, haben sich zu allen Zeiten einsichtsvolle Kritiker gewendet. Aber Mahler ist ebensoweit entfernt, bestimmte Personen in ihren Einzelheiten musikalisch zu charakterisieren, oder genau fixierte Ereignisse in die Sprache der Musik zu übersetzen, als Liszt oder Beethoven je die Absicht hatten, dies zu beginnen. Allen ist es darum zu tun, allgemeine Empfindungen, wie Schmerz, Trauer, Freude, Sehnsucht u. s. w. bei den Hörern zu erwecken. Und wenn Mahler bei der Konzeption seiner Werke selbst von ganz persönlichen Eindrücken und Erlebnissen ausgeht, so sagt das gar nichts gegen die Programm-Musik, ist vielmehr das Recht jedes subjektiv schaffenden Künstlers. Neben den programmatischen Zügen fällt in Mahlers Symphonien inhaltlich die Neigung zu scharfen Kontrasten und volkstümlicher Melodik auf. Ferner zeigt sich Mahlers Eigenart in der selbständigen Verwendung und Stimmführung der

*) Unter Programm-Musik verstehe ich im weitesten Sinne jede Musik, die von einer „leitenden Idee" ausgeht, oder in die eine solche hereinspielt. Auch die Tonmalerei gehört zum grössten Teil zur Programm-Musik. Unter diesem Gesichtswinkel sind alle Grossmeister der Musik, alle Suitenkomponisten Programm-Musiker. An dem Streit um die Programm-Musik ist meines Erachtens zum Teil die Bezeichnung und ihre verschiedenartige Auffassung schuld. Im Grunde genommen, meinen beide dasselbe, nur rechnen die einen das schon zur Programm-Musik im weiteren Sinn, was die andern als „Ausdrucksmusik" auffassen.

Holzbläser des Orchesters, sowie in der sorgfältigen Einführung einer Singstimme oder eines Chors zur Steigerung in den Symphonierahmen. Was zunächst die scharfen Kontraste betrifft, so verweise ich auf die in allen Symphonien zu findende Gegenüberstellung eines mächtigen Forte und eines kaum hörbaren Piano. Auch auf die Zeitmasse, ja auf ganze Sätze erstreckt sich zuweilen diese absichtlich ungleichmässige Verteilung von Licht und Schatten. So löst ein „energisch bewegtes" Tempo ein „gemächliches" innerhalb eines Satzes ab (2. Symphonie), oder ein einfaches, sich ganz und gar naiv gebendes „Adagietto" folgt einem ungemein frischen, ins Gigantische zielenden „Scherzo" (5. Symphonie), und diese Beispiele liessen sich noch um zahlreiche vermehren. Um zu dem volkstümlichen Einschlag in Mahlers Symphonien zu gelangen, möge hier auf den 2. Satz der 1. Symphonie, die Eckteile des 2. Satzes der 2. Symphonie, auf Teile von No. 2 (Tempo di Menuetto) der 3. Symphonie, auf den 2. Satz der 4. Symphonie, und das „Scherzo" (No. III) der 5. Symphonie hingewiesen werden. Hier verwendet Mahler Themen, Anklänge und Stimmungen aus der Volksmusik, jenem kräftigen Wiener Ländler, aus dem schon Haydn und Bruckner Anregungen schöpften. Mahler gelangt auf diese Weise in diesen Sätzen zu einer überaus einfachen, ungezwungenen melodischen Linie, zu einer ruhigen, echten Heiterkeit, die ihm besonders gut ansteht. In dieser Betonung des Volkstümlichen berühren sich die Bestrebungen Mahlers mit denen Richard Strauss' im „Taillefer" und in seinen letzten Liederheften. Auf einer anderen Seite sehen wir, wie sich z. B. Kaskel in seiner Oper „Dusle und Babeli" abgemüht hat, alte Volkslieder in eine schwache Handlung einzuzwängen, wie Preisausschreiben eine Volksliederliteratur zeitigen sollen — in unserm Zeitalter der Harmonik ein vergebliches Tun. Dass Mahler das moderne Orchester in weitgehendster Weise heranzieht, überrascht heutzutage nicht mehr, ebensowenig, dass er Effekte, die man von der Oper kennt, wie ein „in der Ferne" aufgestelltes kleines Blasorchester (2. Symphonie), oder sechs „in der Höhe postierte", abgestimmte Glocken (3. Symphonie) in die Symphonie herübernimmt.

Die Holzbläser besetzt Mahler drei- und vierfach, die Hörner teilweise sogar achtfach (3. Symphonie). Bemerkenswert ist aber die Ausführung des Holzbläserpartes. Er dient bei Mahler nicht allein zur Verstärkung oder Harmoniefüllung, bewegt sich vielmehr selbständig, indem er in einem starken Unisono eine eigene Melodie bringt, oder durch Verwendung von thematischen Bestandteilen die Stimmung zu vertiefen sucht, oder durch entsprechende Zusammenstellung die Klangfarbe beeinflusst. Schon Mozart hat seiner Zeit den Anstoss gegeben, den erstarrten Typus der Holzbläserschreibart zu verlassen, und in neuerer Zeit ist ausser Rich. Wagner besonders Rich. Strauss für die selbständigere Behandlung der Holzbläser eingetreten. Ihm ist Mahler in anerkennenswerter Weise gefolgt. Welche Stimmung ein Flöteninstrument, solistisch gebraucht, auch in der Symphonie hervorrufen kann, zeigt das grosse Piccolo-Solo in der 2. Symphonie vor dem Choreinsatz. Bekanntlich hat Beethoven in seiner 9. Symphonie den Chor in die reine Instrumentalmusik hereingezogen. Hierin ist er nicht vereinzelt geblieben. Liszt hat in seiner Dante- und Faustsymphonie ebenfalls den Chor zur Schlusssteigerung ausgenützt. Auch Mahler liess sich dieses Kunstmittel nicht entgehen, das nun seit dem Erscheinen seiner 2. (Cmoll) Symphonie in „Mode“ zu kommen scheint. Der Chor tritt bei Mahler in der 2. und 3. Symphonie auf, und zwar in der ersteren als gemischter, in der letzteren als Frauen- und Knabenchor. Einer einzelnen Singstimme begegnen wir in der 2., 3. und 4. Symphonie, und zwar in den ersten beiden einem Alt, in der letzten einem Sopran. Die Einzelstimmen setzen jedesmal im 4. Satz, die Chöre im 5. Satz ein. Die Texte stammen vorzugsweise aus „des Knaben Wunderhorn“, ausgenommen den Chor der 2. Symphonie und das Altsolo der 3. Symphonie, deren Worte von Klopstock und Nietzsche herrühren. Es können Bedenken erhoben werden, ob diese Gesänge und Chöre innerhalb der Symphonien eine Existenzberechtigung haben. Mahler selbst äusserte sich einmal im Hinblick auf seine 2. Symphonie: „Wenn ich ein grosses musikalisches Gemälde konzipiere, komme ich immer an den Punkt, wo ich mir das

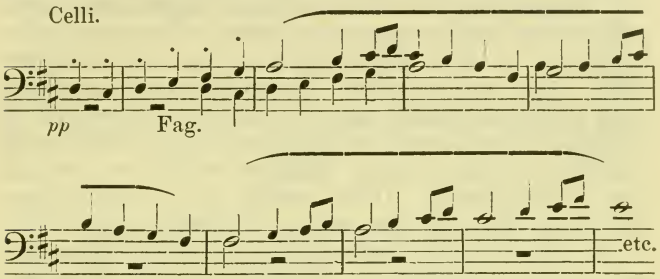
‚Wort' als Träger meiner musikalischen Idee heranziehen muss. So ähnlich muss es Beethoven bei seiner ‚IX.' ergangen sein; nur dass ihm die Zeit damals noch nicht die geeigneten Materialien dazu liefern konnte — denn im Grunde ist das Schillersche Gedicht nicht imstande, das Unerhörte, was ihm im Sinne lag, zu formulieren. . .“ Mein Dafürhalten geht dahin, dass dem Künstler in seinen Werken alles erlaubt ist, was natürlich und nicht mit Absicht gewollt erscheint, dass hiebei die Wirkung das entscheidende Moment ist. Von diesem Standpunkt aus kann man das Einfügen von Singstimmen in Mahlers Symphonien billigen. So ist der Choreinsatz in der 2. Symphonie bei richtiger Wiedergabe*) von wahrhaft überwältigender Wirkung. Mit dem Schlusssatz bricht in diesem Werke die Katastrophe herein. Mächtige Evolutionen lassen uns das Ringen und Kämpfen, Siegen und Unterliegen ahnen. Da erklingen in weiter Ferne die ersten Rufe der Hörner zum „grossen Appell“, ruhig verhallend. Wie aus Himmelssphären ertönt im zartesten Piano der Chor „Auferstehʼn, ja auferstehʼn“ in choralartigem Gewande. Wie äusserlich wirkt, damit verglichen, z. B. der Choreinsatz in Pohligs „Per aspera, ad astra“ Symphonie. Man fühlt hier sofort, dass Reflexion, und nicht ein inneres Drängen den Künstler veranlasste, den Chor in die symphonische Form einzufügen. Eine ungemein poetische Gestaltung erfährt der 4. Satz von Mahlers 4. Symphonie dadurch, dass eine Singstimme mit den heiteren Worten „Wir geniessen die himmlischen Freuden“ aus „des Knaben Wunderhorn“ sich hindurchzieht. Aber auch hier haben wir die Empfindung, dass die Singstimme nicht wegen des Effekts im Schlusssatz steht, sondern dass es dem Komponisten ein inneres Bedürfnis war, die Singstimme hier eintreten zu lassen.

Von Mahlers erster Symphonie bis zur fünften ist eine grosse Weglänge. Die 1. Symphonie besteht aus

---

*) Dieselbe verlangt, dass die Mitglieder des Chors beim Erheben von den Sitzen kein Geräusch verursachen, was bei dem vorhergehenden Piccolo-Solo um so störender empfunden würde. Praktisch zu empfehlen ist, dass der Chor beim Singen sitzen bleibt. Noch weit mehr würde Mahlers Intentionen Wolfrums Konzertsaal entgegenkommen.

vier Sätzen. Unter den Themen des 1. Satzes fällt eine von den Celli „gemächlich“ gebrachte Melodie in D dur auf, die sich auch in dem 2. Gesang der „Lieder eines fahrenden Gesellen“, die Mahler für eine tiefe Stimme mit Orchester publiziert hat, findet:



Im Lied stehen dieselben Noten über dem Texte: „Gieng heut' Morgen über's Feld, Thau noch auf den Gräsern hing; sprach zu mir der lust'ge Fink: Ei du! Gelt? . . .“ Der 2. Satz ist dreiteilig mit einem regelrechten „Trio“ in F dur. Ein derber Humor steckt in diesem Satz, der sich auch in der Instrumentation (3 Oboen und Klarinetten mit „Schalltrichter in die Höhe“ und 6 gestopfte Hörner mit „Schalltrichter auf“) kundgibt. Verschiedenartige Bilder ziehen im 3. Satz an uns vorüber. Einem feierlich und breit gehaltenem Thema, das zuerst der Kontrabass bringt, folgen parodistische, ich möchte fast sagen satyrische Stellen, die sich auch in der Instrumentierung (Vorschrift, Becken und Trommel von einem und demselben Musiker schlagen zu lassen, Anwendung der C-Klarinetten) zeigen; diesen schliesst sich eine „sehr einfache, und schlichte Volksweise“ an, und mit der Verarbeitung des anfänglichen feierlichen Themas endet der Satz. Der Volkston ist Mahler späterhin weit besser gelungen, als hier. Einer der Kleinmeister der Berliner Liederschule am Ende des 18. Jahrhunderts hätte hier eine Gabe beisteuern können. Während die bisherigen Sätze noch teilweise die ausgesprochene Eigenart vermissen lassen, weist der Schlusssatz in seiner Grosszügigkeit, seinem warmblütigen Des dur-Satz, seinem gewaltigen „Triumphale“ schon auf den späteren Mahler hin.

Wohl am bekanntesten ist Mahlers 2. Symphonie in Cmoll geworden. Und das mit Recht. Denn in ihr hat der Komponist vom besten gegeben. Auch in diesem Werke scheint mir der Schlusssatz (5. Satz) der geklärteste zu sein. Diese Symphonie wird wohl auf längere Zeit hinaus die meisten allgemeinen Sympathien für Mahler gewinnen helfen. Das liegt schon begründet in dem gleichmässigen Bau der einzelnen Sätze, der eine leichtere Übersichtlichkeit gestattet, dann in der Grundidee des Werkes, die sich auf die in der Instrumentalmusik häufige Formel: „Durch Kampf zum Sieg" bringen lässt. Anders verhält es sich mit der 3. Symphonie. Diese zerfällt in 2 Abteilungen, von denen die erste den ersten, die zweite den 2., 3., 4., 5. und 6. Satz umfasst. Die beiden Abteilungen trennen sich von einander. Wenngleich die 2. Abteilung in 5 einzelne Sätze sich auflöst, so haben wir sie doch als ein Ganzes aufzufassen, und können nicht von einem Missverhältnis zwischen 1. und 2. Abteilung sprechen. Denn zweifellos beherrscht die 2. Abteilung eine dichterische Idee, diese allerdings in mehrere Formen gebracht und stetig gesteigert. Diese äussere Anordnung erschwert etwas das Verständnis des Werkes. Abgesehen davon aber birgt diese Symphonie eine Fülle von neuen, wertvollen Gedanken. Dazu kommt eine bedeutende Ausdrucksfähigkeit, die nebst einer plastischen Thematik und einer scharfen Charakterisierung sich in dem Werke offenbart. Man betrachte nur einmal die 1. Abteilung oder den 2. Satz oder das Altsolo. Nach meiner Empfindung haben sich wenige, auch nicht Jordan oder Fried, in Nietzsches Worte so hineingelebt, wie Mahler in diesem Gesangsstück: „O, Mensch, gibt acht". Es ist bemerkenswert, wie fein abgetönt hier jede Note erscheint, ein prächtiges Gegenstück zum „Urlicht" der 2. Symphonie.

In wesentlich heitere Farben getaucht ist die 4. Symphonie, die in ihrem Umfange kürzer als die vorhergehenden ist, und in der Instrumentation eine Beschränkung zeigt. Von den Hörnern ist nur ein Quartett vertreten, die Posaunen fehlen sogar ganz. Heiterkeit, ungezwungene Fröhlichkeit, ein behaglicher Humor sind fast durchweg die Grundstimmungen dieser

Symphonie. Mahler komponiert zumeist nur im Sommer, sei es, dass ihn seine Naturanlagen, sei es, dass ihn seine Berufsgeschäfte dazu zwingen. Die 4. Symphonie sagt uns, dass es eine Zeit des wolkenlosen Himmels, des Glücks gewesen sein muss, der dieses Werk seine Entstehung verdankt. Von dem Themenmaterial des 1. Satzes scheint mir das zuerst von den Violinen gebrachte:

in seiner schlichten Natürlichkeit das prägnanteste. Der 2. Satz interessiert durch die Ausnützung einer volkstümlichen Melodik, aber auch durch die stellenweise eigenartige Harmonisierung. Der 3. Satz erhebt sich in der Verknüpfung der einzelnen Motive zu einer Steigerung, die kurz vor dem Schluss noch zu einem kräftigen Kontrast führt. Auf ein „*ppp*“ der Holzbläser folgt ein „*fff*“ des ganzen Orchesters, das dann sofort wieder zum „*pp*“ und „*pppp*“ zurücksinkt. Eine Sopranstimme ist die Begleiterin des 4. Satzes, dessen Verse aus „des Knaben Wunderhorn“ genommen sind, und der eigentlich nichts anderes als ein Lied mit Orchester ist. Doch ist immerhin der Zusammenhang mit den vorhergehenden Sätzen gewahrt, einerseits durch eine diesen verwandte Stimmung, andrerseits dadurch, dass das die Symphonie einleitende Quintenmotiv, zwischen den einzelnen Strophen des Gedichts eingeschoben, immer wieder auftritt. Dem tragischen Zug, den wir in der 2. Symphonie vernehmen und in der 4. Symphonie vermissen, begegnen wir wieder in der 5. Symphonie. Der erste Satz der 1. Abteilung mit dem Titel „Trauermarsch“ stimmt eine ergreifende Klage an, die sich zu wilder Leidenschaftlichkeit steigert, um dann wieder zu der Stimmung der Trauer zurückzukehren. Der Satz erzielt infolge seiner Geschlossen-

heit und seiner klaren Thematik eine tiefgehende Wirkung. „Stürmisch bewegt, mit grösster Vehemenz“ lautet das Haupttempo des 2. Satzes der 1. Abteilung. Die Trauer, die düstere Versunkenheit muss weichen einem energischen Emporraffen. Ungemein lichtvoll wirkt gegen den Schluss zu das von den Trompeten, Hörnern und Posaunen gebrachte, choralartige Thema in D dur, das auch in der letzten Abteilung wieder auftaucht. Die 2. Abteilung besteht aus einem Satze, einem „Scherzo“. Im Gegensatze zur 1. Abteilung kommt hier das Freudvolle zur Geltung, das sich auch in einer gewissen Ausgelassenheit und überschäumenden Lustigkeit ausspricht. Durch die zahlreichen Kontrapunkte und begleitenden Motive wird bei dem, der das Werk nicht öfters hört oder die Partitur studiert, leicht der Eindruck des Verschwommenen hervorgerufen. So erhält das erste Hauptthema:

innerhalb 39 Takte drei Kontrapunkte, von denen den ersten die Klarinetten und Fagotte, die beiden andern die Streicher ausführen. Nehmen wir Rich. Strauss' „Also sprach Zarathustra“, oder dessen „Symphonia domestica“, oder Max Regers Orgelwerke, oder endlich diesen Satz der 5. Symphonie von Mahler, so können wir uns vorstellen, dass eine spätere Zeit die Kunst der Kombination, Verflechtung und Gestaltung unserer jetzigen Komponisten bewundern, die melodische Vollwertigkeit dagegen vielleicht nicht anerkennen wird. Die 3. Abteilung der Symphonie wird gebildet durch ein „Adagietto“ und ein „Rondo Finale“. Das „Adagietto“ ist ein kurzes, liedartiges Stück für Streichorchester

und Harfe mit breit dahinfliessender Kantilene, die jedoch zu weich geraten ist. Doch ist das Stück für Mahler immerhin charakteristisch, es steht an jener Stelle, an der in der 2., 3. und 4. Symphonie eine Singstimme einsetzt. Es liesse sich ganz gut eine zart gestimmte Dichtung der Melodie dieses Satzes untergelegt denken. Der Schlusssatz ist fugiert gearbeitet und fesselt durch Aufbau und Stilisierung; er ist einer von jenen Sätzen Mahlers, die in grossem Zuge entworfen den Eindruck des Improvisierten hervorzurufen imstande sind.

Ausser diesen 5 Symphonien hat Mahler noch ein grösseres Chorwerk, „Das klagende Lied", sowie einige Liederhefte veröffentlicht. Von den letzteren sind die 12 Lieder mit Orchester nach Dichtungen aus „Des Knaben Wunderhorn"*) hervorzuheben.

Von diesen unterscheiden sich wesentlich die in jüngster Zeit veröffentlichten Gesänge und Dichtungen von Rückert aus „Des Knaben Wunderhorn".**) Auch sie sind in erster Linie für eine Singstimme und Orchester gedacht. Ihr Stimmungsgehalt ist reicher als in den früheren Gesängen; vor allem aber geht Mahler harmonisch einen Schritt weiter. Trotzdem, und obwohl keine Gelegenheit zur Tonmalerei versäumt wird, ist der Tonsatz einfacher und konzentrierter geraten als in vielen anderen neuzeitlichen Liedern von Bedeutung.

Noch wichtige Fragen bleiben zu beantworten. Schafft Mahler aus innerem Drange heraus, oder sind seine Symphonien nur Erzeugnisse eines feingebildeten, mit der raffiniertesten Technik vertrauten Musikers, der das Komponieren „zum guten Ton" gehörig hält, kurz, gehören seine Werke zur argverlästerten „Kapellmeistermusik"? Bei Mahler kann hierüber kein Zweifel sein.

---

*) Erschienen bei Jos. Weinberger, Wien.

**) „Revelge", „Der Tamboursg'sell", „Blicke mir nicht in die Lieder", „Ich atmet' einen linden Duft", Ich bin der Welt abhanden gekommen", in zwei Ausgaben, hoch F dur und mittel Es dur, „Um Mitternacht", in zwei Ausgaben, H moll hoch und A moll mittel, ferner Kindertotenlieder von Rückert „Nun will die Sonn so hell aufgehn", „Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen", „Wenn dein Mütterlein", „Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen", „In diesem Wetter", Verlag von C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Eine Persönlichkeit, die so wenig Zugeständnisse an die Allgemeinheit macht, die so völlig auf das Virtuosenhafte verzichtet, die so poetisch aufzubauen versteht, entfernt sich weit von einem äusserlich zu Werke gehenden „Routinier". Desgleichen lässt sich Mahlers Schaffen gegen die in Schutz nehmen, die der Anschauung zuneigen, dass bei der Entstehung der Symphonien mehr die Reflexion als die Empfindung mitspreche. Man kann mit gutem Recht sagen, dass Mahler aus Eigenem schöpft, selbständig arbeitet, dass seine Symphonien in der Geschichte der neueren Musik etwas bedeuten. Dagegen kann ich mich denen nicht anschliessen, die ihn mit Bruckner vergleichen. Weltanschauung und Individualität beider sind doch zu verschieden geartet, als dass sie gemeinsame Punkte ergeben könnten. Mag man sich zu Mahler stellen, wie man will, vorübergehen wird man an ihm nicht können. Man mag mit seinen Werken sympathisieren oder nicht, abfinden wird man sich mit ihnen müssen. Es waren in der Musikgeschichte nicht bedeutungslose Komponisten, deren Werke stets ein lebhaftes Für und Wider hervorriefen. Wir wollen mit Interesse den neuen Werken Mahlers entgegensehen.

Arnold Mendelssohn.

Arnold Mendelssohn

(geb. zu Ratibor am 26. Dezember 1855).

Arnold Mendelssohn

von

Prof. Dr. Wilibald Nagel.

Arnold Mendelssohns Name ist heute, wenn auch nicht allen Deutschen, so doch denen bekannt und vertraut, die ernste Musik pflegen. Dass der jetzt Fünfzigjährige nicht schon längst einen grossen Anhängerkreis besitzt, muss man nicht zum wenigsten dem Umstande zuschreiben, dass ihn seine vornehm-ruhige Art die Offentlichkeit lange Zeit hindurch hat meiden und sein Genügen im ruhigen Geleise seines Berufes und im eigenen Schaffen hat finden lassen. Allmählich hat er es nun freilich gelernt, sich darin zu geben, dass der Künstler vor das Publikum gehört: L. Wüllner, Agnes Leydhecker und andere widmen ihm gerne ihre Kraft, und nicht selten erscheint Mendelssohn als ihr Begleiter bei der Wiedergabe seiner Gesänge in deutschen Städten. Seine Lieder und Chöre werden ihm, daran ist kein Zweifel, eine grosse Gemeinde gewinnen helfen. Nicht als ob ihnen gegenüber seine Opern zurückstehen müssten! Aber für sie ist unsere Bühne, wie die Dinge nun einmal auf ihr liegen, offenbar noch nicht zu haben. Doch auch da wird einmal die Stunde schlagen, in der für systematisch gepflegte ästhetische Volkserziehung wieder Raum geschaffen und der jetzt herrschenden Einseitigkeit eine Ende bereitet werden wird.

Vor einigen Jahren ist durch E. O. Nodnagel versucht worden, Mendelssohn mit Hilfe einer kleinen Schrift: Jenseits von Wagner und Liszt (Königsberg 1902) dem deutschen Publikum nahe zu bringen. Ich

glaube, dass, so treffendes der Verfasser auch über den Komponisten zu erzählen und anzuführen wusste, die Art der Einführung, die Mendelssohn in die Mitte ganz und gar moderner Musiker stellte, doch insofern verfehlt war, als seine schöpferische Tätigkeit nicht allein und ausschliesslich von dem herrschenden musikästhetischen Standpunkte aus beurteilt werden kann. So sehr er die heutigen Machtmittel der Musik kennt, schätzt und verwertet, seine Charakteristik ist nicht vollständig ohne die Betonung der vielen starken Fäden, die ihn an die deutsche Kunst der Vergangenheit knüpfen, nicht vollständig ohne den Hinweis auf die, einer tiefgründigen allgemeinen Bildung entstammende schrankenlose Verehrung, die Mendelssohn insbesondere der Kunst der grossen Altmeister Heinr. Schütz und Joh. Seb. Bach entgegenbringt, eine Verehrung, die durchaus nicht nur platonischer Art ist, sondern sich oft in wertvollen künstlerischen Leistungen geäussert hat.

Die vorliegenden Zeilen machen keinen Anspruch auf eine wissenschaftliche Wertung von Mendelssohns bisheriger Tätigkeit; sie wollen nur mit wenigen Strichen eine Übersicht über seine Kompositionen bieten und diese mehr empfehlen als analysieren; sie wollen die künstlerische Persönlichkeit in allgemeinen Zügen zu schildern versuchen, deren rein subjektive Art von vornherein betont werden soll. Wissenschaftliche Arbeiten über Themen, wie sie an den Köpfen dieser Aufsatzreihe stehen, lassen sich noch nicht schreiben, und es ist zunächst auch richtiger, dass unser Volk lerne, mit den ernsten zeitgenössischen Meistern zu leben und zu empfinden, wie es mit den Künstlern der Vergangenheit lebt und fühlt.

Auf Mendelssohns Kunstschaffen haben vor allen J. S. Bach, Beethoven, Wagner, Schubert und Hugo Wolf Einfluss geübt; aber er ist niemals, auch in seinen Anfängen nicht, ein direkter Nachahmer seiner künstlerischen Vorfahren gewesen. Wenn auch in frühen Werken da und dort Anklänge an Vorhandenes zu finden sind, sie waren niemals aufdringlich, und die Fülle des Eigenen ist in Mendelssohns' Schöpfungen so überwiegend, dass man ihn unbedenklich

einen der originellsten Charakterköpfe unter den heutigen Musikern nennen darf. Weniger tief haben ihn sein Verwandter und Namensvetter Mendelssohn-Bartholdy oder Rob. Schumann und Brahms berührt. Brahms' Kunst gegenüber hat er sich lange Zeit ganz ablehnend verhalten, ein Standpunkt, an dem vielleicht Hugo Wolf nicht ganz unschuldig ist. Auch zu Rob. Franz hat er kein näheres Verhältnis finden können. Die angedeuteten Beziehungen zu verfolgen und noch Erklärungen für die einzelnen Erscheinungen zu suchen, kann nicht Aufgabe der vorliegenden Skizze sein. — Wie kein bedeutender Künstler ist Mendelssohn als ein Fertiger aufgetreten. In seiner ersten Zeit überwiegt die technische Fertigkeit als solche zwar noch, in der Fähigkeit jedoch, prägnante Motive zu erfinden, zeigt sich schon der werdende bedeutende Charakteristiker, als der er heute vor uns steht. Die Fähigkeit seines Schaffens wird sodann, wie schon betont, durch eine gewisse Abhängigkeit von Ausdrucksformen und Mitteln der Kunst der Vergangenheit kenntlich gemacht. Es folgt eine Periode, in der manches Experiment in seinem Schaffen zu bemerken ist, absichtliches Suchen und Ringen nach neuen künstlerischen Darstellungsmitteln, eine Zeit der Freude am Problem, und zuletzt die Zeit reifster Künstlerschaft, in der Mendelssohns Individualität rein in die Erscheinung tritt. Es wäre höchst erwünscht, die Abfassungzeiten aller seiner Arbeiten zu kennen, erwünscht insbesondere mit Rücksicht auf seine Lieder. Denn gerade an ihnen lässt sich mit wenig Mühe nachweisen, wie jene Grenzlinien des Schaffens nicht unverrückbar feststehen, vielmehr sich gegenseitig oft genug verschieben oder durchdringen. Als zweckmässig dürfte es sich erweisen, nacheinander mit flüchtigem Blick des Komponisten Schöpfungen für die Kirche, für gemischten- und Männerchor, das Sololied, die Instrumentalmusik und die Bühne zu betrachten und bei diesen Rundgängen die chronologische Ordnung nach Möglichkeit einzuhalten.

Die Zahl seiner geistlichen Werke beginnt mit der „Abendkantate“ (1881, Bote und Bock, Berlin), einem für achtstimmigen gemischten Chor, Soli

und Orgel komponierten und in jedem Zuge achtunggebietenden Werke von hoher technischer Vollendung und echtem künstlerischen Ernste; zwar ist Bachs und auch wohl Mendelssohn-Bartholdys Einfluss darin zu spüren, aber auch mancher Zug des späteren Meisters kündet sich hier an, insbesondere seine Fähigkeit, mit verhältnismässig wenigen Mitteln treffendes zu sagen und jedem unnützen Aufwand an Äusserlichkeiten, der mit dem Kerne der Sache nichts zu tun hat, aus dem Wege zu gehen. Mit seinen beiden Werken: „Das Leiden des Herrn“ (1900, Rieter-Biedermann, Leipzig) und „Auferstehung“ (1900, Ries und Erler, Berlin) hat der Tondichter leistungsfähigen Chören wunderbare, wenngleich nicht leichte Aufgaben gestellt. Beider Texte sind altdeutsche Volkslieder, die hier für Soli, Chor, kleines Orchester und Orgel verwendet wurden. Es steckt nicht nur eine Fülle edelster Melodik, grossen und gewählten harmonischen Reichtums und kontrapunktischen Könnens in ihnen, vor allem eine ans Herz greifende, tiefe innerliche Beseelung und geistige Vertiefung der schlichten Worte, im „Leiden“ eine gewaltige dramatisch-wuchtige Pointierung, und bei alledem eine echte und überzeugende religiöse Wahrheit und Gefühlstiefe. Mendelssohns Komposition einiger Dichtungen des Mystikers und Poeten Ang. Silesius (Joh. Scheffler, 1624—1677) sind vierstimmige Chorsätze, die 1899 entstanden und bei Rieter-Biedermann in Leipzig erschienen sind. Es ist überaus interessant zu sehen, wie Mendelssohn hier, noch in seiner reifsten Zeit, dem Versuch des Experimentierens unterlegen ist: diese Schöpfungen sind neben wenigen anderen (die aber zurückstehen müssen) Zeugen einer intensiven gedanklichen Arbeit, die ihre Spuren in den kleinen Chorsätzen nicht völlig hat verwischen können. Hier sind unglaubliche Schwierigkeiten für die Ausführung gehäuft, harmonisch-kühne Kombinationen ohne gleichen angewendet, Klangeffekte der seltensten Art ersonnen. Alles an sich überraus geistreich, aber doch, wie mir scheinen will, etwas erklügelt. Die Folge ist eine Unsumme von Hindernissen für die praktische Ausführung. Die Bemerkungen beziehen

sich übrigens, wie nicht verschwiegen werden darf, nur auf einen Teil der Chöre, die wohl in erster Linie guten Soloquartetten zu empfehlen sein dürften. Im Jahre 1902 erschienen bei Rieter-Biedermann in Leipzig „Fünf geistliche Tonsätze“ zu verschiedenen kirchlichen Festzeiten, Werke von wahrhaft bewundernswertem architektonischen Aufbau und erfüllt von eigenartiger ernster Schönheit.

Im Anschlusse an diese Werke mögen die Bearbeitungen Schützscher Kompositionen aus dem Verlage von Breitkopf & Härtel genannt werden: Die Matthäus-Passion (1887), zu der Mendelssohn auch eine Vorrede geschrieben hat, die die Grundzüge seiner Arbeit darlegt. Drei Jahre später folgte die Johannes-Passion nach denselben Grundsätzen für den heutigen Gebrauch eingerichtet. Daran schloss sich das Weihnachtsoratorium. Hier war Mendelssohn vor eine grössere und selbständigere Arbeit gestellt, da die Schöpfung des Altmeisters nur fragmentisch auf uns gekommen ist. Die Lösung ist ausgezeichnet gelungen. An kleineren, aber wie die oben genannten höchst empfehlenswerten Bearbeitungen liegen aus dem Verlage von Rieter-Biedermann noch vor: Drei kleine geistliche Konzerte für eine Singstimme mit Orgel.

Die weltlichen Chorwerke gruppieren sich ungefähr in dieser Reihenfolge: „Der Hagestolz“ (1889, Verlag von Schott & Söhne, Mainz), ein überaus köstlicher „Neckreigen“ für gemischten Chor und Orchester, voll graziöser Anmut und reich an feinen Einzelzügen. „Die Frühlingsfeier“ (1890, Berlin, Ries & Erler), eine Hymne für Soli, gemischten Chor und Orchester von gewaltigem pathetischen Schwunge. Die, wenn mich mein Gedächtnis nicht trügt, im Drucke gegen die erste Fassung etwas abgeänderte Komposition enthält einen Gedankenreichtum und eine Kraft rhythmischen und melodischen Gestaltens, dass man das Werk den besten Chorkompositionen aller Zeiten an die Seite stellen muss. Das Orchester ist überaus geistvoll verwendet, die Behandlung des Textes in sprachlicher Hinsicht mustergiltig. Die „musikalische“ Gestaltung, das Musizieren an sich und als Endzweck

tritt in den Hintergrund. Die Musik umkleidet den Text, verkleidet ihn jedoch nicht, sie hebt ihn aus der Sphäre Klopstockschen Überschwanges in eine allen verständliche Region, da sie aus innerstem Verständnisse der Dichtung und tiefster Empfindung geboren und zugleich dekorativ und psychologisch motivierend erscheint. Die 1897 geschriebene Ballade: Der Schneider in der Hölle (Leipzig, Forberg) verrät eine neue Seite in Mendelssohns künstlerischer Art, seinen überaus entwickelten Sinn für drastische Komik. Das Werk ist für Tenor, Solo, Chor und Orchester bestimmt; es ist im Ausdrucke derb und von urwüchsiger Frische, launig und burschikos, für die Aufführung schwer. Gebr. Hug (Leipzig und Zürich) veröffentlichten eine Reihe von Mendelssohns Chören, deren Entstehungszeit ich nicht kenne; es sind zum Teil volkstümliche Schöpfungen von musterhafter technischer Faktur, grossem Reiz und liebenswürdiger Schalkheit, unter denen No. 4: „Der Müller" wohl obenanstehen dürfte. — Von den Männerchören gehören die 5 altdeutschen Lieder (Leipzig, Forberg) einer frühen Zeit an. Auch sie verraten schon zum Teil die spätere grosse Charakterisierungskunst ihres Schöpfers. Vier Chöre gaben Ries & Erler heraus, unter denen das auf meine Veranlassung instrumentierte prächtige Burenlied zu nennen ist: „Bur holl stur", ein Lied, das wie in Holzschuhen derb, frisch und ehrlich einherschreitet. „Michel, hörch der Seewind pfeift" und „Deutscher Aar" (Forberg) sind weniger bedeutend, weil stark äusserlich geraten. Ganz aus dem sonstigen Rahmen von Mendelssohns Tätigkeit heraus fällt der auf meinen Wunsch für die Einweihung des Darmstädter Goethe-Denkmals geschriebene „Festgesang" auf Goethesche Worte. Absichtlich hat Mendelssohn hier archaisiert, aber in klarem, scharf umrissenen Rahmen ein überaus reizvolles kleines Stück geschaffen, das in erster Linie für die Aufführung in Freien bestimmt ist.

Dass Mendelssohn in hohem Masse die Gabe der unmittelbaren Empfindung und Gestaltung besitzt, beweist manches seiner Lieder schlagend. Selbstver-

ständlich ist da, wie auch bei den mehr reflektierten Schöpfungen, eine gedankliche Arbeit voraufgegangen: die der Vertiefung in den Text. Aus ihr — Mendelssohn ist ein genauer Kenner der Weltliteratur — gewinnt er den Ausgangspunkt seines Nachschaffens einer Dichtung, seine bewundernswerte Fähigkeit, die Grundstimmung zu konzentrieren, von der aus er nun im Anschlusse an die Dichtung und doch ein Eigener seine Wege geht. Hier berührt er sich am meisten mit Hugo Wolf. Aber im ganzen ist er um vieles leichter verständlich, auch ist er aus aller schwerblütigen und tiefsinnigen Lyrik heraus doch immer wieder gern in den frischen unreflektierten Ton des volkstümlichen Liedes zurückgekehrt. Eine bestimmte Formel, unter der sich seine Gesänge allenfalls gruppieren liessen, kann ich nicht finden. Ich gebe mir freilich auch keine Mühe darum, wie es denn ja eine eigene, meist schiefe Sache um solche Schlagwörter ist. Kein Ausdrucksmittel ist Mendelssohn fremd, jedes beherrscht er mit gleicher Sicherheit; was er besonders zu vermeiden versteht, ist schematische Dürre und trockene Formgebung, die um ihrer selbstwillen gepflegt wird. Seine Melodik ist oft von wunderbar weitem Schwunge, grosszügig und gewaltig, oder neckisch-graziös, auch harmonisch fein oder derb, deklamatorisch-pathetisch, je nachdem es der Text verlangt. Die charakteristische Führung der melodischen Linien erhält durch die Begleitmusik eine wesentliche Erweiterung und Vertiefung. Dabei geht Mendelssohn niemals in der Spielerei blosser Tonmalerei, also äusserlicher und an sich durchaus nicht künstlerischer Dinge, auf; auch wo sie erscheint, weiss er irgendwelche psychischen Motive mit ihnen zu vereinen und sie ihrem Ausdrucke dienstbar zu machen. Ebenso fein entwickelt ist Mendelssohns Formgefühl, nur dass auch hier zu sagen ist: das Schematische meidet er durchaus; es verschlägt ihm nichts, den „Maitag“ mit der Dominantseptimenharmonie zu beenden und so den tonalen Abschluss im landläufigen Sinne zu umgehen. Seine Dichter sind Shakespeare, Goethe, Heine, Hebbel, Eichendorff, Keller, Gottfr. Schwab, O. Wolfskehl,

Wette u. a. Einige Lieder seien besonders angeführt. Die Shakespeare-Lieder erschienen in Mainz bei Schott & Söhne. Sie entstanden 1882. Darunter sind die besten No. 3: „Verlassen“ und No. 4: „Komm herbei Tod“. Das letztgenannte ist für Mendelssohn ungemein bezeichnend; es ist ebenso echt und tief in der Stimmung wie wundervoll in seiner Melodik. Sehr hübsch ist ein weiteres Shakespeare-Lied: „Zur Maienzeit“ (Darmstadt, Thies), vortrefflich charakterisiert das Regenlied des Narren aus „Was ihr wollt“ (Ries & Erler), unvergleichlich prächtig ist aus dem gleichen Verlage das frische humoristische „Bettlerlied“, dem man einen Ehrenplatz in der humoristischen Liedliteratur anweisen muss. Es ist überaus reich an treffenden Einzelzügen und enthält an einer Stelle eine köstliche Persiflage sentimentalen Schmachtens, die um so komischer wirkt, als der Gegenstand — ein Käse ist. Wundersam tief ist „Aus dem Hohenlied“ (Ries & Erler), von grössester Anmut „Dem Töchterchen zum Geburtstag“, eigenartig fesselnd und schaurig das volksliedartige „Der Zimmermann“, von höchster Schönheit „Die Taube“, kräftig-wild „Der Nachtreiter“, schön und gehaltvoll die beiden Wiegenlieder Wettes aus demselben Verlage. Unter den Kompositionen Goethescher Texte stehen mir „Die wandelnde Glocke“ und „Der getreue Eckart“ obenan: besonders das erste als ein Beispiel der grossen realistischen Kraft der künstlerischen Darstellungsweise Mendelssohns, die sich mit dem sichern Erfassen einer das ganze beherrschenden psychischen Grundstimmung vollendet eint. Erschliessen sich diese Tondichtungen dem Verständnisse leicht, so ist das mit anderen, den Harfner-Liedern und dem wahrhaft vornehmen und edlen „Dämmerung senkte sich von oben“ nicht der Fall. Vortrefflich gelungen sind auch die „Drei Lieder“ aus dem Italienischen Liederbuch von Heyse (Ries & Erler): das süsse barkarolenartige „Fischerlied“, mit dem Mendelssohn die neapolitanische Nationalweise ebenso geschickt nachahmte wie mit dem Liede „Dämmerung senkte sich von oben“ Brahms'sche Art; das entzückend einfache „Ständchen“ und die überaus geistreich konzipierte

„Näherin“. Diese Liste macht nicht auf Vollständigkeit Anspruch, sie will nur einige für Mendelssohns vielseitige Art charakteristische Lieder hervorheben. Auch unter den genannten Schöpfungen gibt es solche, die, wie schon hervorgehoben, sich dem Verständnisse nicht sofort erschliessen: man darf eben nicht vergessen, dass der Komponist nicht für seichte Unterhaltung zu haben ist, und man soll, wie an H. Wolf, Strauss u. a., auch an Mendelssohn nicht mit aprioristisch formulierten Ansprüchen herantreten.

Seine Instrumentalwerke sind gering an Zahl: 5 Federzeichnungen fürs Klavier, 3 Violin- und Klavierduette aus dem Drei Lilien-Verlage Berlin machen sie aus. Jene sind Studien, zum Teil in bewusster Nachahmung des Stiles anderer Meister geschrieben, darunter ein meisterhaftes Präludium mit Fuge im Bachschen Geiste (No. 4), die Fuge voll liebenswürdiger Schalkheit; die anderen — nicht genannten, aber leicht erkennbaren — Vorbilder sind Schubert (No. 1), Schumann (No. 2), Brahms (No. 5). Anderer Meister stilistische Eigentümlichkeiten spielen mit hinein; über ihren Ursprung, z. B. den der durch Überschlagen der Hände erzielten regelmässige Folge von Akkorden, die sich oft in der altfranzösischen Klaviermusik findet und von ihr aus u. a. in Bachs Musik überging, lässt sich nichts genaueres sagen. Sehr schön sind auch die genannten Duette: „In memoriam“, ein tief ernstes, gehaltvolles Stück, das zweite, „Melodie“, sich gewaltig im Verlaufe steigernd, das dritte, „Scherzo“, geistreich capriciös vorwiegend aus einem Motive in seinem Hauptsatze gearbeitet und darin und in anderen Einzelheiten an Beethoven gemahnend. Warum Mendelssohn eine Klaviersonate, die er vor Jahren seinen Bekannten gelegentlich vortrug, nicht herausgegeben hat, lässt sich nicht ergründen.

Endlich Mendelssohns Opern. Die deutsche Bühne hat sich um sie noch wenig gekümmert. Dafür sind mancherlei Gründe angegeben worden, vor allen der, sie seien zu schwer zu inszenieren. Schwer gewiss, zu schwer sicherlich nicht. So bietet auch die Musik manches nicht leicht zu lösende Problem, aber tech-

nische Monstrositäten wie sie Rich. Straussens oder H. Pfitzners Bühnenwerke enthalten, fehlen den Opern Mendelssohns. Der Grund muss also ein anderer sein; er möge hier unerörtert bleiben. Dass sich aber die deutsche Bühne, die einem Siegfried Wagner Bürgerrecht gewährte und jeden Schund kultiviert, wenn er nur aus dem Auslande kommt oder mit dem nötigen Lärm von der Presse eingeführt wird, Mendelssohns Werken gegenüber auf die Dauer nicht verschliessen kann, scheint mir sicher, da die Zahl derer, die Berücksichtigung dieser und anderer ernster Werke verlangen, stetig wächst. Die bisher stattgehabten Vorführungen der Opern „Elsi, die seltsame Magd“ und „Der Bärenhäuter“ kommen, weil an Zahl gering, nicht in Betracht. Der Dichter ist H. Wette, dem Mendelssohn auch manches frische Lied verdankt. Beide Dichtungen sind vortrefflich; der ersten liegt eine Novelle von Jer. Gotthelf zu Grunde: aus ihr ist eine gewaltig packende Tragödie geworden; die zweite Dichtung „Der Bärenhäuter“ geht auf bekannte Märchen zurück und ist in der Handlung durchaus geschlossen; interessant und zum Teil harmonisch pointiert, bietet sie jedoch in den an sich geistreichen Teufelaufzügen des zweiten Aktes stark retardierende Momente, die das Interesse am Kernpunkte der Sache schädigen. Mendelssohn sucht in seinen Opern mit Erfolg von Wagner loszukommen und auf seinem Grunde weiterzubauen, ohne die überkommene geschlossene Form aufzugeben. Gab ihm „Elsi“ Gelegenheit, gewaltige psychische Erregungen durch seine Töne zu malen und wunderbar abgetönte Volksszenen zu schaffen, so enthält der „Bärenhäuter“, der den Komponisten auf der vollen Höhe seiner grossen Erfindungs- und Gestaltungskraft zeigt, fast auf jeder Seite hervorragendes, schönes und bühnenwirksames, nur dass im 2. und 3. Akt einige Kürzungen, die der Komponist am besten selbst vornähme, nötig wären. Mendelssohns Streben geht bei aller geistvollen und sorgsamst erwogenen Einzelarbeit auf die Betonung des Volkstümlichen, auf jenes künstlerische Element, das durch das Volkslied nicht erschöpft, wohl aber angedeutet ist, das

dem Volksempfinden nahe liegende, weil aus ihm geborene, also in letzter Linie auf das echte, naturtreue, durch keinerlei vorwiegende Reflexion angekränkelte Element hinaus. Innerhalb der beiden Gegenpole schmerzlichster Trauer und derb-lustiger Ausgelassenheit wird man alle psychischen Stimmungen durch Mendelssohn mit derselben Naturtreue, künstlerischen Tiefe und Kraft behandelt und ausgedrückt finden. Auch der für die psychologische Motivierung und Erklärung der seelischen Schwingungen und dramatischen Vorzüge überaus wichtigen, begleitenden und umkleidenden Instrumentalmusik fehlt jedes äussere Raffinement, so verzwickt und schwer auch die Partituren aussehen mögen. Das kommt aber im letzten Grunde daher, weil Mendelssohn nicht konstruiert, sondern seine Musik empfindet und innerlich erlebt.

Reinhold Becker.

Reinhold Becker

(geb. zu Adorf [Vogtland] am 11. August 1842).

Reinhold Becker

von

Heinr. Platzbecker.

Fast auf allen Gebieten der musikalischen Komposition hat der Dresdener Tondichter Prof. Reinhold Becker eine erfolgreiche Tätigkeit entwickelt. Seine Lieder und Chöre, seine sonstigen geistlichen und weltlichen Gesänge, Hymnen, Balladen mit und ohne Orchesterbegleitung, seine beiden Violinkonzerte, seine Klavierstücke und sicher nicht zuletzt die erfolgreichen Opern „Frauenlob“ und „Ratbold“ legen rühmliches Zeugnis dafür ab, dass man es bei Reinhold Becker mit einem bedeutenden Talente zu tun hat, dessen Vielseitigkeit der Begabung mit dem Reichtum seiner Melodik und der vollkommenen Beherrschung aller Ausdrucksmittel gleichen Schritt hält, und dessen Schöpfungen von den kompliziertesten Chorwerken bis zu den einfachsten Volksliedern, stets den feinsinnigen, in seiner Kunst ausgereiften und abgeklärten Musiker verraten.

Reinhold Becker erblickte in Adorf im sächsischen Vogtlande als Sohn eines Rechtsanwaltes am 11. August 1842 das Licht der Welt. Die Kindheit floss in heiterstem Glücke dahin, bis im Jahre 1848 eine tückische Krankheit ihm den Vater entriss. Kurz darauf brachte man den Knaben nach Dresden in das Haus des Onkels Ehrlich, eines damals angesehenen Geigenbauers, wo der Kleine sich bald heimisch fühlte. Sobald er aus der Schule kam, eilte er in das Atelier des Onkels, und nicht lange währte es, da wusste er auf der Geige Bescheid. Unter sorgsamster Pflege entwickelte sich das musikalische Talent des Knaben so schnell, dass er bereits mit 9 Jahren öffentlich auftreten konnte. Doch weder sein

Erzieher noch sein Lehrer Winterstein, ein ausgezeichneter Schüler Spohrs, liessen sich durch den Wunderkind-Erfolg blenden, und sie fuhren fort die musikalische Ausbildung Beckers planmässig zu fördern. Julius Otto, der bekannte Chorkomponist und Kantor des Kreuzgymnasiums, unterrichtete ihn in allen Zweigen der Theorie und legte ihm mit den Geheimnissen der Chorkomposition wohl auch die Liebe zu dieser Kunstgattung ins Herz. Otto war ein eifriger Anti-Wagnerianer, der den „Blechschmied" und „Revolutionär" wie seine Werke hasste; der Schüler dagegen verehrte den Dichterkomponisten glühend, nachdem er seinen „Tannhäuser" gehört. Einen entscheidenden Wendepunkt im Leben Beckers brachte das Jahr 1860. Damals lernte er in Dresden den vorzüglichen Geiger Louis Eller kennen, der in Pau, im südlichen Frankreich, ein seinen Namen tragendes Streichquartett leitete. Nur zu gern folgte der Jüngling dem Meister nach dem sonnigen Süden, wenn ihm auch der Abschied von Elbflorenz und den lieben, guten Menschen keineswegs leicht wurde. Dort unter Ellers fördernder Fürsorge vollendete er seine Violin-Studien, übernahm 1863 nach dem Tode des geliebten Lehrers die Führung des Quartetts und verblieb in dieser Stellung bis zum Kriegsjahre 1870. Während dieser Zeit gab der Künstler zahlreiche Konzerte als Solist, Quartettspieler und Dirigent, bis ihn ein durch übermässiges Studium hervorgerufenes Muskelleiden der linken Hand zwang, der Geigerlaufbahn für immer zu entsagen — ein tragisches Geschick für einen Künstler, der sein Instrument leidenschaftlich liebt und mit ihm sich herrliche Erfolge errungen hat. Wie schwer ihn der Schlag auch treffen mochte, die Reinhold Becker in hohem Masse eigene Lebensweisheit und ein sonniger Humor liessen ihn sich bald wieder zu sich selbst zurückfinden. Hatte er in den Vorjahren die Sommermonate im schönen Dresden verlebt, so wählte er diese seine zweite Vaterstadt nunmehr zum ständigen Wohnorte und widmete sich vorzugsweise der Komposition. Hier waren bereits 1867 seine ersten Lieder erschienen, die bald vielgesungene „Frühlingszeit", Beckers bekanntestes Lied, und u. a. „Der Zigeunerbube im Norden". Der Umstand, dass diese Komposition

im lieblichen Pau entstanden ist, von wo aus man „das schöne Spanien“ fast greifen, und von einem „Fern im Süd“ nicht die Rede sein kann, lässt nur vermuten, dass sich bei Becker in der romantischen Landschaft des ehemaligen Königreichs Niedernavarra die gegenteilige Sehnsucht nach der nordischen Heimat herausstellte, und dass er aus diesem Grunde Geibels rührendes Gedicht, das Reissigers Töne populär machten, gleichfalls in Musik setzte.

In Dresden entfaltete unser Künstler bald eine rege Tätigkeit als Lehrer, Dirigent und Komponist. Die „Dresdner Liedertafel“ wählte ihn 1884 zu ihrem Chormeister. Auch ausserhalb Dresdens gab Becker mit seiner Sängerschar erfolgreiche Konzerte. Mit ihm fuhr die Liedertafel, allen deutschen Vereinen voran, am 21. Mai 1892 nach Friedrichsruh, um dem Altreichskanzler ihre Huldigung zu bezeugen. Hier feierte der Dirigent auch als Komponist einen Triumph, denn sein „Bismarck-Lied“ (Dichtung von Paul Heyse) wurde vom Fürsten mit lebhafter Freude aufgenommen. Seit Becker die Leitung der Liedertafel niedergelegt hat (1894), lebt er ausschliesslich künstlerischem Schaffen, von dem er in grösseren Konzerten zuerst 1896 in Dresden und Berlin Zeugnis ablegte. Kein Geringerer als C. Thomson spielte das erste Violinkonzert und brachte es zu eindringlicher Wirkung. Der unvergessliche Paul Bulss sang u. a. den „Eliland-Zyklus“ und die Ballade „Die drei Schwestern“ (Dichtung von Felix Dahn), Frau Geller-Wolter vermittelte „Wintermorgen“ und die entzückende „Spinnerin“. Frau Nicklass-Kempner, eine der ersten Vortragskünstlerinnen der Gegenwart, ersang sich und dem Komponisten mit dem tiefernsten „Lithauischen Liede“, dem zarten „Ganz leise“ und dem herzigen „Gottes Segen“ einen vollen Sieg. Bei den Jubiläumsfeierlichkeiten am sächsischen Königshofe im Jahre 1898 brachte der Tondichter eine von ihm komponierte Festhymne für Massenchor zur Aufführung und erhielt dafür von König Albert den Professortitel. Beckers „Choral von Leuthen“ wurde 1899 zum Preischor für den Wettbewerb der deutschen Männergesangvereine um den von Kaiser Wilhelm gestifteten Wanderpreis gewählt und in der Folgezeit in

den meisten deutschen Städten zu Gehör gebracht. Das zweite Violinkonzert erlebte 1901 die erste Aufführung durch den jungen Dresdner Geiger Hans Neumann und errang einen starken Erfolg. Gleichwohl ist Reinhold Becker vorwiegend Vokalkomponist. Über 300 Lieder, Gesänge und Chöre klingen seinen Ruhm in alle Welt hinaus. Ausser den bereits erwähnten seien noch genannt die „Nachtigallenlieder", „Das Lied der Mutter", „Minnesang", „Verweil, o Augenblick", „O, wenn dir Gott ein Lieb geschenkt", die „Kinderlieder", die „Capri-Lieder", „Vater unser" und die Chöre „Hochamt im Walde", „Mahnruf", „Wo ist Gott?", „Vor der Schlacht" (mit Orchester) und der herrliche „Tod des Columbus", dem die „Dresdner Staatseisenbahnbeamtensänger" zu glänzendem Erfolge verhalfen. Die hauptsächlichsten und bedeutendsten Werke sind in vorstehendem genannt. Alle zeichnen sich aus durch Eigenart der Erfindung, quellende Melodik und zum Herzen gehende Tonsprache. Beckers Hauptvorzug als Vokalkomponist ist seine aussergewöhnliche musikalische Intelligenz, die ihn befähigt, den Geist der Liedertexte dergestalt in sich aufzunehmen, dass er sie gewissermassen in Tönen von neuem dichtet. In der glücklichen Verschmelzung von Wort und Ton zu einem untrennbaren Ganzen liegt das Geheimnis seiner Erfolge begründet. Möge der Meister, der auch durch Ergänzung der Beethovenschen „Erlkönig-Skizze" sich viele Freunde erworben hat, uns noch manches schöne Lied bescheren.

Hans Sommer

(geb. zu Braunschweig am 20. Juli 1837).

Hans Sommer.

Hans Sommer

von

Ernst Stier.

Über einen lebenden Tonkünstler, der nach allgemeinem Urteil die musikalische Welt mit immer reiferen Werken überrascht, ein Urteil zu fällen, ist eine schwierige Aufgabe, die auch im günstigsten Falle nur unvollständig gelöst werden kann. Die letzte Oper „Rübezahl", die sich im Spielplan der Hoftheater von Berlin, Braunschweig und Weimar hält, gewann dem Komponisten Kreise, die ihm bisher kühler gegenüber standen; sie möge den vorläufigen Abschluss bilden! Sommer nimmt schon durch seinen Bildungsgang eine Ausnahmestellung unter den Tondichtern ein, er wirkte 25 Jahre als Professor der Mathematik an der Technischen Hochschule zu Braunschweig mit solchem Eifer und Erfolge, dass er, vom Lehrerkollegium wiederholt zum Direktor gewählt, bei der Umwandlung des früheren Kollegium Carolinum zur Hochschule eine führende Rolle spielte. M. v. Mohr widmete ihm in seiner „Geschichte der photographischen Objektive" ein eigenes Kapitel und kein geringerer als H. v. Helmholtz legte eine von Sommers dioptrischen Abhandlungen der Königl. Akademie zu Berlin vor und veranlasste deren Aufnahme in die Sitzungsberichte. Nicht nur Familienrücksichten drängten ihn in die wissenschaftliche Laufbahn, sondern auch die frühgewonnene Überzeugung, dass vom Komponieren allein keiner zu leben vermag; Gelegenheit zum Lernen bei J. O. Grimm, bei A. B. Marx, besonders aber bei Wilhelm Mewes in Braunschweig liess er indess nie ungenutzt vorüber gehen, sodass später Liszt nach Durchsicht einiger Liederhefte ihm

sagen konnte: „Sie schreiben einen sehr reinen Satz. Wo haben Sie den gelernt? Fahren Sie nur so fort!“ Schon früh wurden einige seiner Lieder und sogar eine kleine Oper „Der Nachtwächter“ beifällig aufgenommen. Auch stand er in Braunschweig längere Zeit als Konzertvorstand im Mittelpunkte des musikalischen Lebens und in regem Verkehr mit bedeutenden Künstlern.

Als Vortragender und Schriftsteller ist Sommer mehrfach hervorgetreten. Seine Schrift „Über die Wertschätzung der Musik“ (Kunstwart 1898) gab den Anstoss zur Einigung der deutschen Tonsetzer, die bis dahin in heftiger Fehde lagen. Der bald darauf gegründeten Genossenschaft gelang es, Einfluss auf die neue deutsche Urheber-Gesetzgebung zu gewinnen und durch Errichtung eines Mittelpunktes eine Verwertung der musikalischen Aufführungsrechte zu ermöglichen.

In der doppelten Eigenschaft als Gelehrter und Künstler ist er nur mit dem spanischen Staatsmann, Mathematiker und Dichter José Echegaray vergleichbar, der ebenfalls lange Professor der Mathematik war, und sich als solcher mit Differentialen und Integralen, Mechanik und Geometrie beschäftigte, bis er im 40. Lebensjahre seine poetische Ader entdeckte und von nun ab den erstaunten Landsleuten ein Meisterwerk nach dem anderen liefert. Infolge der Überanstrengung litt Sommers Gesundheit so, dass ihm 1884 der erbetene Abschied aus dem Staatsdienst gewährt wurde: nun konnte er sich ganz dem Lieblingsgedanken seiner Jugend, der Musik, widmen. Zum Höchsten steigt man aber nur stufenweise empor, als musikalisches Gebiet wählte der Komponist deshalb das Lied. Es galt zunächst, den Gesangstil auszubilden, für alles Dichterische, für die verschiedensten Stimmungen den treffenden musikalischen Ausdruck zu finden, zugleich die mühsam erworbene Technik flüssig und geläufig zu machen. Dabei boten ihm die frischen, wenn auch nicht tiefgehenden Dichtungen Jul. Wolffs die willkommene Unterlage. Rasch skizziert und ausgearbeitet ward ihm die Vertonung dieser Lieder ebenso förderlich wie in Hinsicht strengen Satzes die Herausgabe der historisch sehr bedeutsamen deutschen Oper „Ludovicus

Pius“ von Georg Caspar Schürmann (1727). Umgang und Briefwechsel mit Ferd. Hiller, Joachim, Herbeck u. a., das Eintreten von Eugen Gura und Karl Hill wirkte natürlich äusserst anregend auf die Schaffenskraft. Für den Hang zur Romantik, die ganze Geistesrichtung waren die Jugendeindrücke der alten Welfenstadt mit ihrem ausgesprochen mittelalterlichen Charakter voll Poesie, mit den engen winkligen Gassen, den hochgiebligen Häusern, schönen Plätzen und Kirchen von bestimmendem Einfluss. Der Unterschied zwischen op. 1 (Fünf Lieder) einerseits und op. 3 bezw. op. 4 (3 Hefte) andererseits ist ganz bedeutend. Eine genauere Prüfung entdeckt einen steten Fortschritt vom Einfachen zum Zusammengesetzten, von kleinern zu immer grössern, schwierigern Aufgaben, die Deklamation wird schärfer, bestimmter, ausdrucksvoller, die Form gewandter und interessanter.

Die Bekanntschaft Wagners bildet das wichtigste Ereignis in dem Entwicklungsgange des Künstlers, der Bayreuther Meister wurde bald zum Leitstern für sein Denken und Empfinden. Er trat in dessen Kunsttempel ein und wurde zu einem der berufensten Apostel des Opernreformators, er fühlte sich verpflichtet, den neuerkannten Glauben auch durch seine Werke weiter zu verbreiten, das Verständnis für die Form des musikalischen Dramas dadurch zu fördern, dass er Wagners Prinzip in die Liedform übernahm, um es auf diese Weise dem Volke rascher und leichter verständlich zu machen. Dabei gelang ihm die Herrschaft über die Leitmotive so, dass man von einer Nachahmung kaum noch reden kann. Diese Parteinahme lässt sich dadurch erklären, dass Sommer in erster Linie Logiker ist und als solcher bei Wagner mehr Berührungspunkte als bei irgend einem anderen fand; ausserdem sucht er stets das Höchste und Schönste zu erreichen: über das Vorbild konnte er also keinen Augenblick zweifelhaft sein. Natürlich schenkt er auch der jungdeutschen Bewegung als einer wichtigen Äusserung unsrer gesamten Kultur die gebührende Beachtung, blieb bis jetzt aber seiner Überzeugung treu.

Der Gesichtskreis erweitert sich stetig, es folgen: op. 5, Lieder aus J. Wolffs „Tannhäuser“, op. 6,

Sapphos Gesänge aus Carmen Silvas Dichtung, op. 8, Balladen und Romanzen, op. 9, Lieder nach von Eichendorffs Gedichten, op. 10, Lieder. „Aus dem Süden“ op. 11, Balladen und Romanzen, op. 12, Werners Lieder aus Welschland und Scheffels „Trompeter von Säkkingen“ endlich op. 16, Gedichte von Gottfried Keller (sämtlich in Kollektion Litolff). Sommer singt vorzugsweise von „Lenz und Liebe“, doch sind natürlich auch andere Stimmungen vertreten; und zwar findet er für das Einfache, Innige, Heitere ebenso wahren Ausdruck wie für das Grossartige, Düstere, Leidenschaftliche; die Gedanken sucht er stets in knapper, bestimmter Form auszusprechen, wie ein Bildhauer formt er den Stoff solange, bis sich Form und Inhalt völlig decken, also Geist und Empfindung den gleichen Anteil an dem Kunstgebilde haben. Das Element des ehemaligen Mathematikers, die Klarheit, springt dabei jedem sofort ins Auge; dieses Ringen um die Schönheit, das unerreichbare Gut, gewährt dem Tondichter Befriedigung, ohne die Sehnsucht zu ertöten: so schafft er in seinem reizenden Tuskulum unermüdlich, unbekümmert um den Meinungsstreit, um den Beifall der urteilslosen Menge, des Grundsatzes gedenkend: „Kannst du nicht allen gefallen durch deine Tat und dein Kunstwerk, Mach' es wenigen recht; vielen gefallen ist schlimm!“ Dadurch, dass er Wagners Stil bewusst und methodisch auf die Lyrik übertrug, sicherte er sich in der Geschichte der Musik einen Platz für alle Zeiten. Die Motive werden in jedem neuen Werk charakteristischer, bedeutungsvoller geführt, verbunden, gesteigert, die Persönlichkeit tritt immer stärker hervor, manche Nummern gestalten sich schon zu kleinen Szenen und Dramen. Die Balladen erinnern im allgemeinen an Loewe, Armbruster hielt in London und anderen grossen Städten Englands Vorträge über „Two german Song-witers, Loewe and Hans Sommer“. Der letzte Zyklus „Eliland“ op. 33 kann sich kühn mit den ähnlichen von Schumann, Brahms und H. Wolf messen, der verstorbene Grossherzog Karl von Sachsen-Weimar schätzte ihn gelegentlich einer Aufführung als eine Novelle in Liedern richtig ein. Die melodramatische Einleitung enthält wie eine neuere Ouvertüre alle Haupt-

gedanken, die zehn Nummern gleichen Perlen von unschätzbarem Wert, „Ergebung“ klingt in dem ersten Harfen-Akkord aus, so das Ganze auch äusserlich einheitlich abrundend. Der Epilog in dem Gedichte K. Stielers fiel weg, er würde nur abschwächend oder gar störend wirken. Die einzelnen Nummern sind wie fast alle 200 Gesänge, Lieder und Balladen Sommers für den Sänger dankbar, können aber nicht aus dem Zusammenhang gerissen werden und sind infolgedessen weniger bekannt als sie verdienten.

Es spricht für den Ernst des Künstlers und seine hohe Meinung von der Bedeutung des musikalischen Dramas, dass er nicht sofort mit unzureichenden Mitteln und Erfahrungen an das kompliziertesteste Gebilde ging, sondern sich an den kleineren solange übte, bis er den Gesangstil völlig beherrschte, in den Schwingen die Kraft zu weiterm, kühnem Fluge fühlte. Sommer ist allerdings Wagnerianer, aber nur der Form nach, der Inhalt ist stets eigen, er entspringt einer starken Empfindung, der echten, ewigen Quelle aller Poesie; deswegen hält es so schwer, für seine Opern Mitarbeiter zu finden, die wissenschaftlich und künstlerisch auf gleicher Höhe stehen, die seine Psychologie zu erkennen, seiner Phantasie zu folgen vermögen, kurzum Wesen und Eigenart des Meisters völlig begreifen. Bei ihm ist jeder Takt wichtig, die zarten Adern drängen immer stärker nach Vereinigung, die Entwicklung wird kühner und verlangt nach der nötigen Unterstützung durch das Wort, die geheimsten Gedanken verrät der Kenner zuweilen aus dem symphonisch behandelten Orchester. Jn der Wahl der Operntexte offenbart sich der Romantiker noch bestimmter als in den Liedern, überall stellt er hohe Anforderungen nicht nur an die Ausführenden, sondern auch an die Hörer; er begegnet also viel Schwierigkeiten und teilt auch in dieser Beziehung das Schicksal aller wahren Künstler.

Nach dem genannten Jugendwerke „Der Nachtwächter“ erschien 1891 auf der Braunschweiger Hofbühne „Loreley“; der bisherige Liederkomponist wurde von dem überwiegend lyrischen Stoff so angezogen, dass er die dramatische Schwäche desselben übersah; infolgedessen verfiel er dem Schicksal aller Genossen,

die sich in der Vertonung der echt deutschen Sage versuchten: sie wurde ihm ebenso verhängnisvoll als das Lied dem armen Schiffer. Der vorherrschend rezitativische Gesang, mit geschlossenen Gebilden durchsetzt, die Akt-Einleitungen, die Art der Modulation, der Leitmotive und das Orchesterkolorit weisen bei Wahrung der eignen Künstlernatur auf Bayreuth; die Farben waren jedoch für die Unterlage zu schwer, was Tristan und Siegfried leicht erträgt, zieht minder starke Helden in die Tiefe. Das Ganze ist vornehm gehalten und zeigt Einzelheiten von grosser Schönheit, die Umwandlung von Jul. Wolffs Epos in ein bühnenwirksames Drama überstieg aber die Kraft des Mitarbeiters Gurski, der überdies auf jeder Seite an bekannte Vorbilder erinnert und für keinen Charakter lebhaftere Anteilnahme zu wecken versteht.

Von Sommers Vielseitigkeit zeugt die Spieloper „St. Foix", ein Vorläufer von d'Alberts „Abreise" und Humperdincks „Heirat wider Willen", da sie schon 1894 auf der Hofbühne zu München, darauf in Weimar erschien und eine Fülle von Geist und Können bietet, aber an dem darstellerischen Unvermögen der deutschen Opernsänger scheiterte, weil sie neben leichtem, tadellosem Gesang eine anmutige Feinheit verlangt, wie man sie nur noch in Frankreich mitunter findet. Ganz ähnlich liegt der Fall bei „Münchhausen", einem Schelmenstück, das H. v. Wolzogen und Graf Sporck frei nach Immermann bearbeiteten, in welchem Sommer dem Übermut die Zügel schiessen lässt, meiner Ansicht nach nebenbei auch polemische Seitenhiebe auf die unsinnige Ausländerei und den „Trompeter von Säkkingen" austeilt. Hier erscheint nicht der Bajazzo zum Prolog vor dem Vorhange, sondern der Prolügner kriecht in Form eines Nussknackers aus dem Souffleurkasten, setzt sich rittlings auf denselben und singt: auf diesen übermütigen Ton ist das ganze Werk gestimmt, findet also in unsrer krankhaft pessimistischen Zeit im Publikum keinen Anklang; in der Fastnachtszeit können sich die Bühnen des Rheinlands, wo man für solch tollen Scherze noch Verständnis hat, aber kein besseres Gelegenheitsstück wünschen.

Den „Meermann" hat der Textdichter H. v. Wol-

zogen zu allegorisch behandelt, ausserdem bereitet er den Bühnen solch scenische Schwierigkeiten, dass sich Regisseure und Maschinenmeister durch dieselben ohne genauere Prüfung des Werkes von der Annahme leicht abschrecken lassen. In dem Einakter „Augustin" begab sich Sommer auf ein neues Gebiet, den Originaltext bearbeitete H. v. Wolzogen frei nach Andersens Märchen „Swinedreng"; der übermütige Ton, durchwirkt mit geistreichen, witzigen Anspielungen auf allgemein menschliche und staatliche Verhältnisse, für die unser Tondichter den rechten Ausdruck fand, rechtfertigen den Titel „Fastnachtsspiel" in dichterischer und musikalischer Beziehung. Die Ouvertüre bildet eine wirksame Konzertnummer. „Rübezahl und der Sackpfeifer vom Neisse" bearbeitete Eberhard König nach dem Gespensterbuch von Apel, dem auch der Freischütz-Stoff entstammt. Der geheimnisvolle Sackpfeifer spielte besonders eine liebliche Melodie, die zuerst scherzweise, aber bald allgemein „Grossvater" genannt wurde, die Schumann schon in den „Papillons" op. 2 und dem „Karneval" op. 9 künstlerisch bearbeitete, bei Sommer aber zu einem roten Faden wurde, der auch dem Laien einen Blick in das kunstvolle motivische Gewebe gestattet. Die c. 30 Motive gleichen fruchtbaren Keimen, die sich zu immer schöneren Blüten entwickeln; der symphonische Bau wetteifert mit dem der „Meistersinger", betreffs der Harmonik und Instrumentation stellt sich Sommer seinem befreundeten Gesinnungsgenossen R. Strauss kühn zur Seite; Xylophon, gestopfte Trompeten, alles muss seinen Zwecken dienen. Ein köstlicher Walzer beweist, dass sich der melodische Quell auch in volkstümlichen Ausdruck und Rahmen fassen lässt; gegen den Schluss vereinen sich die Bestandteile immer mehr, das Publikum wird von der wahrhaft grossartigen Wirkung ergriffen, der Kenner staunt ebenso über die geistreichen Verbindungen der Motive, wie über die leichte, sichere Beherrschung des modernen grossen Orchesters. Bei genauerer Bekanntschaft gewinnt die Oper, die nicht zu den breiten Massen hinabsteigt, sondern dieselben emporzieht, indem sie alle für die höchsten Güter begeistert und jeden aus den Banden des Alltagslebens durch den

Flug in das Reich der Phantasie befreit. Mögen auch einzelne Kleinigkeiten kritisch anfechtbar erscheinen — sogar die Sonne hat ihre Flecken — das Gesamturteil wird dadurch nicht umgestossen, von den Werken, wie von dem Schöpfer derselben gilt die alte Wahrheit des Horaz:

„Verum, ubi plura nitent in carmine non ego paucis offendar maculis".

Josef Reiter.

Josef Reiter

(geb. zu Braunau [Oberösterr.] am 19. Januar 1862).

Josef Reiter

von

Max Morold.

Josef Reiter wurde am 19. Januar 1862 in dem oberösterreichischen Städtchen Braunau geboren. Sein Vater, Franz Sales Reiter, war Lehrer und Organist, ein angesehener musikalischer Fachmann, der später auch in Linz wirkte und die Freundschaft Anton Bruckners genoss. Im Hause dieses Trefflichen lernte Josef Reiter schon als Kind die Grund- und Ecksteine der deutschen Tonkunst, das Volkslied und das Kirchenlied, kennen und lieben. Auch er widmete sich, nachdem er das Gymnasium in Linz absolviert hatte, dem Lehrer- und Organistenberuf. Auf dem Boden der väterlichen Tradition, mitten unter der gemütlichen Bevölkerung und in der schönen, warmen Landschaft Oberösterreichs konnte sich seine früh geweckte Begabung auch nur gesund und natürlich entwickeln. Als sein Inneres sich genährt und gestählt hatte an der Heiligkeit der Natur und einem schlicht-urwüchsigen Menschentum und seine schöpferischen Versuche daher gar nicht anders als schlicht und wahrhaftig ausfallen konnten — da erst trat er hinaus ins Leben, hinein in die Welt. Mit vierundzwanzig Jahren kam Reiter nach Wien, als Volksschullehrer. Und das ist er noch heute! Aber nicht mehr der „Herr Lehrer“ vom Lande oder der typische Dorforganist, wie beispielsweise Anton Bruckner es bis zu seinem Ende geblieben ist, sondern ein im Ganzen der Kultur lebender, alles Hohe und Bedeutende in sich aufnehmender und rastlos verarbeitender, literarisch und philosophisch geschulter Geistes-Mensch, der ein in der glücklichsten Mischung von reichem Können

und bezwingender Naivität durchaus individuell gearteter Musiker geworden ist.

Reiter als Musiker ist Autodidakt. Das heisst: er hat weder bei einem berühmten Meister noch an einem Konservatorium studiert. Nach seinem Vater waren nur mehr die Grossen und ihre Werke seine Lehrer und ausserdem das Handwerk, die Praxis: der Verkehr mit ausübenden Musikern, die Mitwirkung in Musik- und Gesangvereinen und Theaterorchestern, die Leitung verschiedenartiger Aufführungen, oft unter den unzulänglichsten, aber um so lehrreicheren Verhältnissen. Moderne Musik lernte er erst in Wien kennen. Obwohl hier die Dramen Richard Wagners tiefen Eindruck auf ihn machten und seine eigene dramatische Begabung weckten, liess er sich von dem ehrwürdig-sicheren Boden, auf dem er stand, von Bach und Händel, nicht verdrängen. Nur möge deshalb niemand bei ihm einen trockenen Formalismus oder schulmeisterliche Pedanterie erwarten. Im Gegenteil: er bevorzugt die freien, kühnen Formen der Moderne, auch dort, wo sie nicht schon durch den Gang des Dramas oder die textliche Vorlage nahe gelegt sind.

Reiter hat bisher Lieder und Balladen für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, Männerchöre, Frauenchöre und gemischte Chöre, Kantaten für Chor, Soli und Orchester, Klavierstücke, Orchesterstücke, sechs Streichquartette, zwei Streichquintette, drei Opern und ein Requiem geschrieben. Ausserdem sammelte er deutsche Volkslieder, namentlich aus den österreichischen Alpenländern, und setzte sie vierstimmig; auch bearbeitete er ältere Werke („Messias“ und „Herakles“ von Händel).

Die häufigsten und populärsten Erfolge brachten ihm seine kraftvoll-kühnen Männerchöre, die die engen Grenzen der Gattung oft bedeutend erweitern und vom Wiener Männergesangverein, vom Schubertbund und anderen Wiener Vereinen mit Eifer gepflegt werden. Es ist das übrigens die einzige Gattung, in der sich Reiter — durch Erfolg und rege Nachfrage bestimmt — bisweilen dazu verleiten liess, mehr formalistisch glatt und rund als aus mächtigem inneren Antriebe zu schaffen. Wo aber ein solcher Antrieb das einzig

Bestimmende war — dort nämlich, wo das Feuer des Musikers sich an der Eingebung eines wahlverwandten Dichters entzündete — entstanden Gebilde von packender Gewalt des Ausdrucks, z. B.: „In der Frühe“ op. 23, „Sündflut“ op. 31 und „Tauwetter“ op. 38a (Wien, Adolf Robitschek), „Todestrost“ op. 29, „Ewigkeit“ op. 34 und „Herbst“ op. 37 (Leipzig, F. E. C. Leuckart). Die poetischen Motive der Texte werden ihm zu höchst einprägsamen musikalischen Motiven, deren geistreiche und phantasievolle Verarbeitung rückwirkend den Sinn der Texte durchleuchtet und vertieft. Wie von symphonischen Dichtungen, so möchte man hier von Chor-Dichtungen sprechen, zu denen in den grossen Kantaten „Meine Göttin“ op. 36 und „Freie Kunst“ op. 48 das symphonisch behandelte Orchester noch hinzutritt. Unter den besonders edlen und herzerwärmenden Kompositionen Reiters für gemischten Chor sind jene mit orchestraler Begleitung auch beinahe die schönsten und wirksamsten: „Daheim“ op. 63 und „Bergwanderung“ op. 65.

Die Art, wie Reiter das Orchester behandelt, entspricht so recht seiner geradlinigen, stets nur auf das Ziel losgehenden Art. Nie und nirgends merkt man ein Grübeln nach Effekten oder eine Sucht, zu glänzen und sich zu zeigen; dafür aber immer das Bestreben, den besonderen Ton, die bestimmte psychische Färbung des poetischen Vorwurfs und seiner dichterischen Gestaltung zu treffen. Treue und Wahrhaftigkeit des Ausdrucks ist Reiters erstes Gebot.

Die Krönung dieser Seite seines Schaffens ist das dem Andenken seines Vaters gewidmete Requiem op. 60, das am 30. Januar 1904 von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien unter der Leitung Ferdinand Löwes zur ersten und bisher einzigen vollständigen Aufführung gebracht wurde. Die väterliche Tradition ist in diesem Werke unverkennbar: an manchen Stellen glaubt man die Bauern Oberösterreichs in naiver Andacht ihre ländliche Messe singen zuhören, anderwärts verrät sich in der kontrapunktischen Schreibweise der strenge Geist des gediegenen Organisten. Das Grundkolorit des Werkes ist nach den ersten Takten offenbar: es ist die anmutige Sinnlichkeit und oft beinahe weltliche Klangfreude katholischer Kirchenmusik. Und doch

möchte man sagen, dass hier durchaus ein protestantischer Ernst walte. Alle kleinen und grossen Mittel des Reiterschen Könnens dienen hier der reinen und edlen Absicht eines weihevollen Totenopfers. Absichtlich Primitives wechselt mit modernstem Überschwang, wunderbare Schlichtheit mit artistischer Virtuosität, und doch ist nirgends Buntheit oder Stillosigkeit, sondern überall eine berauschende Farbenpracht, ein entzückender Formenreichtum, geeint durch die poetische Vertiefung der gesamten Anlage und das Überzeugende der musikalischen Sprache. Und mögen wir auch im einzelnen, sei es technisch oder melodisch, einmal an Mozart oder Beethoven, das andere Mal an Schubert oder Bruckner, Berlioz, Liszt und Wagner erinnert werden, stets ist doch Reiters eigener Ton, die Selbständigkeit seiner Auffassung nicht zu verkennen.

Die musikalische Steigerung und Verklärung des Dichterwortes, die zarten Übergänge und kühnen und feurigen Kontraste in der musikalischen Darlegung eines dichterischen Gehaltes, kurz: die echt weibliche Hingabe des Musikers an den zeugenden Mann, den Dichter, bestimmen Reiter zum musikalischen Dramatiker. Reiters Freunde wissen sogar, dass er selbst alle nichtdramatischen Werke, denen er seine bisher am meisten ins Gewicht fallenden Erfolge verdankt, freudig einem grossen, dauernden Bühnenerfolge zum Opfer bringen würde. Nicht um der materiellen Vorteile willen, nicht aus kindischem Ehrgeiz, nicht weil ihn das Laute und Glänzende der Theatersiege besticht, sondern weil er sich vor allem und zuerst als Dramatiker fühlt und er im Drama die höchste Kunstgattung erblickt. Von seinen Bühnenwerken wurden der Einakter „Klopstock in Zürich“ op. 15 im Jahre 1894 in Linz und der Einakter „Der Bundschuh“ op. 22 im Jahre 1897 in Troppau und im Jahre 1900 an der Hofoper zu Wien aufgeführt, ohne dass der starke Augenblickserfolg, der Reiter auch in diesen Fällen, wie sonst immer, beschieden war, eine weitere Verbreitung der Werke nach sich gezogen hätte. Lokale und temporäre Verhältnisse trugen die Schuld daran. Ob Reiter — wie seine Freunde glauben — trotzdem den inneren Beruf zu einer sieghaften Bühnenlaufbahn in sich trägt, die

nur aufgehalten, aber nicht verhindert werden kann, wird er in der bevorstehenden Spielzeit zu zeigen und zu bewähren haben, nachdem sein „Totentanz, ein Tanz- und Sing-Spiel in drei Aufzügen“ (op. 50) vor kurzem in Dessau zur ersten Aufführung gekommen ist. Dann wird auch Gelegenheit geboten sein, auf Reiter als Dramatiker näher einzugehen und diesen besonders zu würdigen. Für jetzt sei nur festgestellt, dass die Fachmusiker, die der Dessauer Aufführung beiwohnten, das Werk beinahe ausnahmslos günstig beurteilten und namentlich die Klarheit und Durchsichtigkeit zu rühmen wussten, mit der Reiters Musik den Worten und der Szene stets zu ihrem Recht verhilft. So waren es denn auch die vom Musiker auf das wirksamste unterstützten poetischen Elemente des märchenhaften Stückes, die bei jeder der bisherigen Wiederholungen einen immer stärkeren Eindruck machten und einen nachhaltigen Erfolg erwarten lassen.

Inzwischen möge das musikliebende Publikum nicht versäumen, sich mit der Gesamterscheinung Reiters so weit vertraut zu machen, als es die bisherigen Veröffentlichungen ermöglichen. Neben dem Klavierauszuge des „Bundschuh“ (Wiener Musikverlagshaus) und neben kleineren, anspruchslosen Werken wie den „Brautliedern“, Walzer für Klavier op. 35 (Wien, Robitschek), dem Klavier-Melodram „Der Löwenritt“ zu den Worten Freiligraths op. 54 (Wiener Musikverlagshaus) und den reizvoll-sinnigen „Klaviergedichten“, zwei Hefte, op. 57 und 58 (Wien, Mozarthaus) kommen für das häusliche Studium in erster Linie die 21 Balladen für eine Singstimme mit Klavierbegleitung op. 4, 9, 10, 13, 14, 16, 17, 18, 20 und 25 (Wien-Leipzig, Th. Rättig) und das fünfte Streichquartett (in Es dur), betitelt „Aus der Heimat“ op. 30 (Wien, Mozarthaus) in Betracht. Reiters Balladen und Kammermusik würden vollständig hinreichen, um ihm die Stelle eines eigenartigen und bedeutenden modernen Musikers fraglos anzuweisen. Im grossen und ganzen gilt von diesen Erzeugnissen dasselbe, was von Reiters Chören uud von seiner Art im allgemeinen gesagt wurde. Im einzelnen bleibt freilich noch unendlich viel zu sagen, was aber den lebendigen Eindruck doch nicht zu ersetzen oder auch

nur wesentlich zu verstärken und zu befestigen vermöchte. Es genüge daher für diesmal der nachdrückliche Hinweis auf diesen wahren musikalischen Hausschatz und die dringende Aufforderung, ihn nicht ungenützt liegen zu lassen. Wenn der „Totentanz“ — wie zu hoffen steht — nur erst den Namen Reiters unter die Leute gebracht hat, dann wird es am Platze und gewiss allen willkommen sein, den 21 Balladen und der bis jetzt arg vernachlässigten, hinreissenden Kammermusik Reiters eine liebevolle Betrachtung zu widmen.

Einstweilen dem Publikum, das noch zu wenig von Reiter weiss, ein kräftig-lautes: „Habt Acht!“ und dem von keinem Missmute der Enttäuschung angegriffenen, unverdrossen weiterarbeitenden, aber sehnsüchtig der verdienten Anerkennung harrenden Künstler ein herzliches: „Glückauf!“*)

*) Genaueres über Reiters Leben und Schaffen und ein Verzeichnis seiner sämtlichen Werke bis op. 66 findet der Leser in meiner als Buch erschienenen Studie „Josef Reiter“ (Wien-Leipzig 1904, C. Fromme).

Siegmund v. Hausegger

(geb. zu Graz am 16. August 1872).

Siegmund v. Hausegger.

Siegmund v. Hausegger

von

Oskar Noë.

Wer den Namen Hausegger in der Öffentlichkeit von Anfang an verfolgte, der konnte interessante Beobachtungen über Wirkung und Geltung desselben machen. Gleich bei seinem ersten Auftreten in der grossen Öffentlichkeit gelegentlich der Aufführung seiner Oper „Zinnober" im Münchner Hoftheater im Juni 1898 erregte Hausegger im modernen Lager freudiges Erstaunen und wärmstes Interesse, das sich nach der ein halbes Jahr später erfolgten Erstaufführung der „Dionysischen Phantasie" in einem Konzerte des Kaimorchesters bald zu aufrichtiger Bewunderung steigerte. Und nachdem sein „Barbarossa" im Herbst 1900 in Berlin bei Musikern, Publikum und Presse einen durchschlagenden Erfolg von seltener Einmütigkeit errungen hatte, galt er bald allgemein als eines der allerbedeutendsten jungen Talente, auf dessen fernere Entwickelung man mit stolzer Zuversicht blicken konnte. „Barbarossa" machte seinen Siegeszug durch die ersten Konzertsäle der alten und neuen Welt, aber siehe da — bei seiner Wiederholung in einem Konzerte der Philharmonie in Berlin fand er von ebendenselben Kritikern, die ihm ein Jahr zuvor einstimmig zugejubelt hatten, beinahe eine ebenso einstimmige Ablehnung! Und als Hausegger 1902 in Berlin seine drei grossen „Hymnen an die Nacht" für Bariton und Orchester (Gedichte von Gottfried Keller) zur Aufführung brachte (die ich für das Bedeutendste halte, das in dieser Art geschaffen wurde), da machte die gesamte Berliner Kritik geschlossen Front gegen dieses Werk, und auch

das Publikum wusste nicht, was es damit anfangen sollte. Seit dieser Zeit kann man sowohl bei Publikum, wie bei Fachleuten, eine gewisse Ratlosigkeit der Kunst Hauseggers gegenüber beobachten, und das geht so weit, dass jetzt der Name Hausegger meistens gar nicht mehr genannt wird, wenn von der zeitgenössischen Musikentwickelung und ihren bedeutendsten Trägern die Rede ist. Und doch ist Hausegger einer jener wenigen Künstler, die wirklich etwas zu sagen haben, eine durchaus innerliche Natur, deren Kunst der unverfälschte und ungekünstelte Ausdruck ihres reichbewegten Inneren ist. Aber freilich, man hat sich allzusehr gewöhnt, jeder neuen künstlerischen Erscheinung gegenüber zunächst zu fragen, ob sie wohl neu und eigenartig ist, und also den Grad der Originalität zum Massstabe der Wertschätzung zu machen. Man könnte ja diesem Standpunkte schliesslich eine Berechtigung nicht absprechen, wenn man diese Originalität nicht beinahe ausschliesslich in den technischen Qualitäten, in der äusseren Erscheinung des Kunstwerkes suchte! Ein bei der heutigen masslosen Übersättigung mit Musik und der dadurch bedingten rein äusserlichen Kenntnisnahme und mangelnden Vertiefung in das Kunstwerk leider nur allzuleicht verständlicher Fehler!

Wer auf solche Weise dem Kunstwerke entgegentritt, oder eigentlich an ihm vorbeigeht, der muss allerdings bei Hauseggers Kunst zu kurz kommen, denn ihr fehlt das Blendende, äusserlich Bestechende, das sinnlich Berauschende, sie kommt dem Hörer nicht entgegen, sondern verlangt von ihm ehrliche Mitarbeit; sie wendet sich nicht an die Sinne, sondern an das Herz. Hausegger hat nichts gemein mit jenen heute so hoch in der Mode stehenden geistreichen Neuerern, denen die künstlerische Materie und ihre originelle Gestaltung mehr gilt, als der Inhalt, die Seele, die sie einschliesst, und deren Kunst nur zu oft im realen, banalen Alltagsleben wurzelt. Er ist eine Natur, die nicht in der anschaulichen Welt ihre Befriedigung findet, sondern durchaus der Erforschung des derselben abliegenden Untergrundes alles Seins zugewandt ist. Die Erscheinung als solche ist ihm nichts, erst die

Frage nach ihrem Inhalte verleiht ihr für ihn Bedeutung, er sucht durch sie hindurch in das Wesen jedes Dinges zu dringen. Und so hat natürlich auch das Kunstwerk als Erscheinung für ihn einen untergeordneten Wert, er frägt nur nach dem, was es ausdrücken soll, auf das Was allein, nicht auf das Wie kommt es ihm an. Deshalb ist seine Kunst nicht Befriedigung sinnlicher Bedürfnisse, sondern Ausdruck seines innerlichsten Lebens, sie entspringt einer Tiefe, die weit ab von aller Alltäglichkeit liegt, und in die man ihm freilich nicht immer mühelos zu folgen vermag. Ihm handelt es sich um mehr, als blosses Musikmachen, er ist durchdrungen von der hohen ethischen Aufgabe der Kunst, sie ist ihm nicht Selbstzweck, sondern nur Mittel zum Zweck, er gebraucht sie als eine Sprache, in der er sein Innerstes und Heiligstes laut werden lässt und uns dahingibt. Und wenn Schiller sagt: „Der Künstler, der sich nicht ganz preisgibt, ist ein unnützer Knecht", so verdient in diesem Sinne wohl Niemand mit mehr Recht den Namen eines Künstlers als Siegmund von Hausegger; denn nach diesem Grundsatze schafft er und lebt er. Das ist nun allerdings ein recht unzeitgemässer Idealismus! Aber ein Blick auf seinen Entwicklungsgang lässt uns leicht begreifen, wie er der geworden, als der er uns in seiner Kunst entgegentritt.

Selten wohl haben sich natürliche Veranlagung und Erziehung so glücklich ergänzt wie bei ihm. Sein Vater, der in Deutschland allgemein bekannte Musikästhetiker Dr. Friedrich von Hausegger, war eben nicht nur sein Vater, sondern auch sein Lehrer, sein Freund und Berater. Man muss freilich diesen seltenen Mann, diese prachtvoll in sich geschlossene Persönlichkeit gekannt haben, um zu begreifen, was das sagen will. Schöpferischer Drang und musikalische Begabung bestimmten ihn zum Künstler, aber Nahrungssorgen zwangen ihn, dem Künstlertraum zu entsagen. Der Beruf eines Rechtsanwaltes, den er nun ergriff, war nur der Tribut, den er dem anspruchsvollen Leben zollen musste, um Weib und Kind zu ernähren; sein ganzes Sinnen und Trachten, seine besten Kräfte blieben dem Dienste der Kunst gewidmet. Zumal das Problem

des künstlerischen Schaffens selbst war es, das ihn ganz besonders fesselte. Hatte er das Glück des künstlerischen Schaffens und Geniessens als das reinste Glück kennen gelernt, dessen wir überhaupt teilhaft werden können, so fand er nunmehr, da er schon in den frühesten Jahren die ungewöhnlichen künstlerischen Anlagen seines Kindes erkannt hatte, in der systematischen Entwickelung derselben, in der bewussten künstlerischen Erziehung des Kindes seine vornehmste Aufgabe. Den lebenskräftigen Keimen nachzuspüren und sie zu befruchten, alle schlummernden Kräfte in der Brust des Jünglings zu entfachen, die Fähigkeit zu wecken, Etwas zu erleben und das Erlebte zu gestalten und mitzuteilen, das war Zweck und Ziel seiner Erziehung. Denn sollte der Knabe einst als Künstler wirklich etwas zu sagen, etwas mitzuteilen haben, so musste nicht nur Etwas am Menschen, sondern der Mensch selbst gebildet werden, und die Erziehung sollte, wie Fichte sagt, die Bildung keineswegs zu einem Besitztum, sondern vielmehr zu einem persönlichen Bestandteile des Zöglings machen. Die Kunst sollte ihm nicht eine Fertigkeit, sondern eine Lebensäusserung sein, und deshalb durfte das Kind vor Allem nicht zum „Musiker" erzogen worden! Eine möglichst allseitige und umfassende Bildung erkannte der Vater als die Hauptsache, und aus diesem Grunde lies er seinen Sohn wohl Gymnasium und Universität besuchen, aber kein Konservatorium. So übernahm er selbst ganz allein die musikalische Erziehung seines Kindes. Hier möchte ich aber lieber Hausegger selbst das Wort geben, der in den Süddeutschen Monatsheften (II. Jahrgang, Heft 6) darüber Folgendes erzählt: „Es handelte sich darum, mein Wesen zur Musik als dem ihm notwendigen Ausdrucksmittel hinzulenken. Zwischen Erlebtem und musikalischer Betätigung musste der innigste Kontakt herrschen. Der Unterricht war ein sehr genauer und gründlicher. In den schwierigsten canonischen Formen und vor allem in der Fuge musste ich mich vollkommen zu Hause fühlen. Ich erinnere mich, mit wahrer Leidenschaft eine Unzahl Fugen geschrieben zu haben. Meine Kompositionen beeinflusste der Vater hingegen in keiner Weise; darin sollte ich volle Frei-

heit geniessen, und scheinbar meinen Weg selbst finden. Scheinbar, denn mir ganz unmerklich, wusste mich der Vater auch hier zu leiten, dadurch, dass er mir da und dort bestimmter geartete Anregung zu neuem Schaffen gab oder meine Aufmerksamkeit auf vorbildliche Kunstwerke hinlenkte. Auch meinen Kunstgeschmack liess er sich individuell entwickeln, von der Ansicht ausgehend, dass der Jünger nicht sofort zu den grossen Endresultaten einer Epoche gelenkt werden, sondern aus dem seelischen Bedürfnis und Fassungsvermögen des jeweiligen Alters sich seine Lieblingsmeister frei wählen solle. Es gab für mich eine Zeit, in der ich leidenschaftlich für Fieldsche Nokturnos, Mendelssohnsche Lieder ohne Worte und Griegsche Sonaten schwärmte. Sie wurden verdrängt durch einen feurigen Schumannkultus. Immer mächtiger wurde aber der Zauber der Wagnerschen Kunst, der endlich zugleich mit der schrankenlosesten Begeisterung für Beethoven und Bach von meinem Wesen Besitz nahm.“

Auf solche Weise angeleitet und angeregt brach sein Schaffensdrang schon in frühen Jahren mit Ungestüm hervor und Phantasien, Sonaten, Lieder ohne Worte, eine grosse Messe, ein Klavierquartett, Ouvertüren und eine Symphonie für ganz grosses Orchester usw. entstanden in schneller Folge. Aber dass eine dergestalt geartete Natur in der Musik nicht vom Gesetzmässigen, Plastischen, Formalen angezogen werden konnte, ist klar; was ihn in ihr begeisterte und entflammte, ist nicht das apollinische, sondern einzig und allein das dionysische Element. Und es ist leicht verständlich, dass er mit der Kammermusik kein Herzensbündnis schliessen konnte. Das Sichbescheiden, Sichbeschränken war zunächst nicht seine Sache, wo Alles in ihm überschäumte und neuerwachte Kräfte nach schrankenloser Betätigung verlangten. So drängte ihn denn Alles immer mehr zum musikalischen Drama, von dem schon das Kind durch die Kunst Richard Wagners unauslöschliche Eindrücke empfangen hatte. Schon in den ersten Jahren des Gymnasiums hatte er die von ihm besonders bewunderten Helden, wie Herakles, Pelopidas, Cäsar, Hermann, Ermenrich u. a. m. in Dramen verherrlicht, die er mit grosser Leidenschaft

am Klaviere spielend und singend zu improvisieren pflegte. Man kann dieselben also wohl als die kindlicheren Vorübungen zu den nun folgenden ernsteren Versuchen ansehen.

Als Neunzehnjähriger schrieb er nun seine erste Oper „Helfrid", die 1903 in Graz zur Aufführung gelangte. Die Wahl des Stoffes zu der von ihm selbstverfassten Dichtung ist sehr bezeichnend für seinen natürlichen, gesunden Sinn, dem alles Forcierte, Gewaltsame, Aufgebauschte gänzlich ferne liegt. „Der Dichtung", einem schlichten Märchen ohne tragische Konflikte, „liegt die Idee zugrunde, wie einen in freier Natur, fernab von allem Weltgetriebe aufgewachsenen Königssohn der Anblick eines wesensverwandten Weibes zum ersten Liede begeistert", wie Hausegger sich selbst darüber ausspricht. In der Gestalt dieses Königssohnes, der die Krone und alles Andere zu Gunsten der ihm einzig bewussten überwältigend aus seinem Innern hervorbrechenden Sangeslust verschmäht, hat er seinem eigenen stürmischen Wesen und seiner Begeisterung für die Kunst, der er nun sein ganzes Leben weihte, beredten Ausdruck verliehen, und so bringt diese anspruchslose Dichtung wirklich innerlich Erlebtes zum Ausdruck. Deshalb ist denn auch in der Dichtung die Gestalt Helfrids selbst und Alles, was mit ihr zusammenhängt, am besten und überzeugendsten gelungen, während die anderen Gestalten noch etwas matt und verschwommen sind.

Ungleich reifer ist in jeder Beziehung die unmittelbar hernach entstandene Oper „Zinnober", deren Dichtung aus der Erzählung E. T. A. Hoffmanns „Klein Zaches, genannt Zinnober" entstanden ist. „Die Freuden des Studentenlebens, sowie den Kampf des idealgesinnten Jünglings gegen materialistische Weltauffassung und verknöchertes Philisterium galt es darin darzustellen", sagt Hausegger; und er wusste die Dichtung so ganz mit dem Ausdrucke seines studentischen Übermutes und jugendlich schwärmerischen Idealismus zu erfüllen, dass sie uns das treueste Spiegelbild der Persönlichkeit des damals Einundzwanzigjährigen wiedergibt. Den Beweis wirklicher dramatischer Begabung scheint er mir durch seine dichterisch wie

musikalisch gleich starke Charakterisierungskunst erbracht zu haben, die ihn befähigte, wirklich innerlich geschaute Gestalten zu schaffen, wie Wagner sie vom dramatischen Dichter verlangt, nicht aber Theaterfigurinen. Wie prachtvoll sind die einzelnen Studenten- und Professorentypen gezeichnet, mit welch feinem musikalischen Humor charakterisiert! Wenn die Oper trotzdem nicht in allen Teilen bühnenwirksam ist, so liegt der Grund meines Erachtens in der mangelhaften Betonung und Durchführung der Zauber- und Spukgeschichte der Handlung, wodurch sie besonders am Schlusse an dramatischer Deutlichkeit einbüsst. In musikalischer Beziehung aber hat der jugendliche Künstler einfach Verblüffendes geleistet. Wenn er auch in seiner musikalischen Sprache und Ausdrucksweise noch zum grössten Teile abhängig und unselbständig erscheint und nur teilweise wirklich neue und originale Töne fand (wie z. B. in beinahe allen humoristischen Stellen), so musste doch das enorme technische Können, die glänzende, ausdrucksfähige Instrumentation, die reiche Polyphonie und die warmblütige reich quellende melodische Erfindung Staunen und Bewunderung erregen, so dass Oskar Merz in den Münchener Neuesten Nachrichten sein Urteil über das Werk dahin zusammenfasste, „dass es eine starke und ungewöhnlich reiche musikalisch-schöpferische Begabung des Komponisten, mit besonderer Fähigkeit, dramatische Stimmungen kraftvoll zu fassen und festzuhalten, zweifellos dartue". Und ich für meine Person muss gestehen, dass ich es stets von Neuem bedauere, dass Hausegger der Bühne nun ganz untreu geworden ist, da ich die Überzeugung habe, dass er wirklich echte dramatische Begabung besitzt.

Wie dem auch sei, nach dem Zinnober wandte er sich nun ganz dem symphonischen Gebiete und dem Liede zu, und auch hier drückt sich seine innere menschliche Entwickelung klar in seinen Werken aus, denn er schafft eben stets nur, wenn er muss, wenn ihm die Brust zu voll wird! Gleich mit seiner ersten symphonischen Dichtung, der Dionysischen Phantasie, die er mit vierundzwanzig Jahren schrieb, schuf er ein Werk von allerpersönlichstem Gepräge. So recht ein

Werk der Jugend — kein Jugendwerk! Denn so kann nur Einer singen und jubilieren, der den Frühling noch im Herzen trägt, der zum Vollbewusstsein seiner Schöpferkraft erwacht, nun in dionysischer Begeisterung seine Daseinsfreude in die Welt hinausjubelt! In drei längeren, tiefempfundenen Gedichten, die der Partitur vorangesetzt sind, bringt er eine Verherrlichung der dionysischen Lebenslust zum Ausdrucke, in ihren ursprünglichsten Äusserungen als Kampfesmut und Liebesleidenschaft, denen aber ein Mächtigerer das Ende bereitet — der Tod. Erst der dionysischen Begeisterung des schaffenden Geistes des Künstlers gelingt es, ihn zu überwinden, indem er ihm aus eigenster Kraft eine neue Welt entgegensetzt, die dem Gesetze der Vergänglichkeit nicht verfallen ist. Es ist klar, dass das Werk seine Entstehung der Lektüre Nietzsches verdankt, der ja jedes junge gesunde Herz zunächst zu begeisterter Lebensbejahung entfacht. Aber das Werk ist nicht in Musik gesetzte Philosophie, es ist nicht im mindesten „von des Gedankens Blässe angekränkelt". Da ist Alles echtes, warmes, pulsierendes Leben, er hat instinktiv, aus seinem natürlichen musikalischen Empfinden heraus, sein poetisches Programm so in jenen weiteren Grenzen eines allgemeingiltigen seelischen Vorganges getroffen, wie es die musikalische Gestaltung erheischt, um die Bedeutung des typischen zu bekommen. In musikalischer Beziehung ist er, was technische Mache und Orchesterbehandlung anlangt, zweifellos durch Richard Strauss beeinflusst, in allem Übrigen aber, besonders in Melodik und Harmonik, in der Wärme der musikalischen Sprache, dem unaufhaltsamen, fortreissenden, himmelstürmenden Zuge zeigt er — wohl zum ersten Male — durchaus eigenartigen, persönlichen Charakter. Die formale Gestaltung ist zwar ganz frei, aber doch so klar und einfach, dass sie schon beim ersten Hören vollkommen verständlich wirkt.

Hatte Hausegger in diesem Werke noch einmal allen jugendlichen Überschwang schrankenlos ausgetobt, so tritt er uns in der nur zwei Jahre später entstandenen symphonischen Dichtung Barbarossa als ernster, gereifter Künstler entgegen. Sie verdankt, wie ihre Vorgängerin, ihre Entstehung mächtigen inneren

Erlebnissen, die diesmal aber auf ganz anderem Gebiete lagen. Als sich nämlich im Jahre 1897 in Österreich die deutsche Bevölkerung zu flammendem, beinahe revolutionären Charakter annehmenden Proteste gegen die das Deutschtum schwerbedrohenden neuen Slavisierungspläne der Regierung zusammenschloss, da entbrannte auch in ihm die nationale Begeisterung; die Not, aus der heraus das deutsche Volk einst sich die Sage vom Erretter Barbarossa geschaffen hatte, die hatte er nun im eigenen Herzen empfunden und sie liess in seiner Brust das Bild des schlafenden Heldenkaisers neu erstehen. Leiden, Sehnen, Hoffen — Kampf und furchtbare Not, sehnsüchtiges Träumen von künftigem Glücke, endliches kraftvolles Sichbefreien — welche Fülle ergreifender Poesie, welche Welt von Musik! Die Bilder, die dieser wunderbare Mythus dem schauenden Auge des Dichters bot, sie wurden in der Brust des Musikers zu klingenden Symbolen innerster Erlebnisse, und so wurde sein Werk nicht Schilderung äusserer Vorgänge, sondern unmittelbarer Ausdruck eben dieser Erlebnisse. Die echt musikalische Natur Hauseggers liess ihn auch hier den poetischen Gegenstand nur so anschauen, wie er dem Musiker zur Bildung seiner verständlichen musikalischen Form dienlich sein konnte. So gliedert sich die symphonische Dichtung entsprechend den schon genannten drei Grundelementen der Sage in drei Sätze, die er kurz benennt: „Die Not des Volkes“, „Der Zauberberg“ und „Das Erwachen“, und folgt im grossen Ganzen bei aller freien formalen Gestaltung der alten Symphonieform. Aber die psychologische Entwicklung der Musik, die Intensität der Stimmungen und vor Allem die Kraft des poetischen Empfindens im Grossen wie im Kleinen lassen uns das kaum empfinden. Wenn Wagner von dem symphonischen Dichter fordert, dass er, durch und durch vollendeter Musiker, zugleich durch und durch anschauender Dichter sein müsse, so hat Hausegger für mein Empfinden mit dem Barbarossa dieser Forderung Genüge geleistet. Und dabei dieses prachtvolle Kraftgefühl, verbunden mit dem wahrhaft wohltuenden vornehmen Pathos, diese langatmigen, weitgesponnenen Themen und Perioden, der hinreissende leidenschaftliche

Zug — ich muss gestehen, dass ich das Werk ausserordentlich schätze. Es ist so deutsch, so echt bis in die kleinste Note, eine wahre Verherrlichung deutschen Wesens, ein Hochgesang auf das deutsche Volk!

Die letzte symphonische Dichtung endlich, die Hausegger geschrieben hat, „Wieland der Schmied" ist „ein Kind der Liebe". Aus ihr spricht „der Mann" zu uns, der Mann, der die Not des Lebens und die Sehnsucht nach einem wesensverwandten Weibe kennen gelernt hat, und den die Not sich Flügeln schmieden lehrte, mit denen er sich aus der schwülen Sphäre des Alltags heraus jubelnd in himmlische Höhen schwingt zu seliger Vereinigung mit dem Weibe seiner Wahl. Leider ist es mir noch nicht möglich gewesen, mich mit dem Werke so zu beschäftigen, dass ich mir selbst ein klares Urteil hätte bilden können, was ja nach einmaligem Hören ganz ausgeschlossen ist. Ich will es daher lieber bei der oben gegebenen Andeutung der poetischen Grundidee bewenden lassen.

Neben diesen grossen Werken schuf Hausegger weit über ein halbes Hundert Lieder (unter ihnen Gesänge grossen Styls mit Orchester) und eine Anzahl Chöre mit Orchesterbegleitung: „Stimme des Abends" und „Schnitterlied" für gemischten Chor, „Neuweinlied", „Schmied Schmerz" und „Totenmarsch" für Männerchor, von denen der letztgenannte ein geniales Stück von unheimlich erhabenschauerlicher Wirkung ist. Das allergrösste Interesse verdienen aber seine Lieder, denn in ihnen lässt uns Hausegger am tiefsten in sein Inneres blicken, in ihnen hat er seine eigenartigsten Werke geschaffen. Während man zugeben muss, dass er in seinen grossen Orchesterwerken sich noch nicht immer ganz von der Wagner-Lisztschen Sprache zu befreien vermochte, so spricht er in seinen Liedern seine eigene Sprache, hier hat er sich ganz selbst gefunden. Bezeichnend genug, dass gerade die Lieder Hauseggers bis jetzt das geringste Verständnis gefunden haben. Die Kritik konstatiert beinahe einstimmig, dass sie zum grössten Teile dem Kopfe, der Spekulation, ja dem Raffinement entsprungen seien, sie nennt sie geklügelt, übertrieben und unwahrhaft (!) im Ausdruck

und ist sich schliesslich einig, „dass, wenn sie ungeschrieben geblieben wären, der deutschen Kunst nicht allzuviel verloren gegangen wäre"! Nun, ich freue mich, aus vollster, in jahrelangem Studium der Lieder wohlbegründeter Überzeugung widersprechen zu können und behaupten zu müssen, dass ich gerade das Gegenteil für die Wahrheit halte. Man wird mir zugeben müssen, dass nach Allem, was ich bis jetzt über Hausegger gesagt habe, Ausserlichkeit und Raffinement wohl von vornherein ausgeschlossen erscheinen muss. Schon die Tatsache, dass Hausegger seine ersten Lieder erst als Vierundzwanzigjähriger schrieb, nachdem er sich in grossen Werken ausgetobt hatte, ist sehr charakteristisch für seinen gesunden Sinn. Und dann bedenke man die Wahl der Gedichte! Liebeslieder — was man so nennt — hat er freilich so gut wie gar nicht geschrieben, und das erklärt schon sehr viel! Die meisten der von ihm vertonten Gedichte bewegen sich in einer Tiefe poetischen Empfindens, in die freilich nicht jeder zu folgen vermag; Namen wie Gottfried Keller, C. F. Meyer, Lenau, Hölty, Bierbaum (in seiner guten, älteren Zeit) sprechen für sich selbst. Erstaunlich ist die Sicherheit, mit der Hausegger stets den Grundton der poetischen Stimmung zu treffen weiss, und wie er die Einheitlichkeit der musikalischen Gebilde zu wahren versteht, trotzdem er den feinsten seelischen Regungen des Dichters folgt — freilich ohne je in den Fehler der Schilderung einzelner Worte zu verfallen! Man betrachte die Lieder doch einmal näher und sehe, mit welch feinem Formgefühl der Musiker hier gestaltet hat. Und Alles aus der Singstimme herausempfunden, und, wie ich als Sänger bezeugen kann, wirklich gesanglich!

Die bedeutendsten unter seinen Liedern, in denen er wirklich ganz neue Saiten anschlägt, sind entschieden die, welche eine Naturstimmung zum Ausdruck bringen. Schon von Kindheit auf im intimsten Verkehr mit der grossartigen Natur seines Heimatlandes aufgewachsen und vertraut mit ihren Geheimnissen und Zaubern, wurde sehr bald die Liebe zu ihr zum integrierenden Bestandteile seines künstlerischen Empfindens. Aber sie beruht bei ihm nicht in der Anschauung, sondern

in einem tiefinnerlichen Gefühle der Wesenseinheit mit ihr, er taucht in die Tiefen mystischen Empfindens unter, in denen sie ihm ihr innerstes Wesen selbst erschliesst. Deshalb gibt es bei ihm keine Naturschilderung, es ist als ob die Natur selbst zu uns spräche. Lieder wie „Sonntags", „Schwüle", „Auf der Haide" und vor Allem das herrliche „Mittag im Felde" stehen in dieser Beziehung einzig da in der neueren Literatur. Den Höhepunkt seiner Kunst erreicht aber Hausegger, wo sich mit dem Naturempfinden die tiefsten Fragen unseres Erdendaseins verquicken, wie in den drei grandiosen Gedichten Kellers „Stille der Nacht", „Unruhe der Nacht" und „Unter Sternen" (für eine Baritonstimme mit Orchesterbegleitung komponiert). Hier haben sich Dichter und Musiker in wunderbarer Weise ergänzt, denn beiden ist jenes ursprüngliche, tiefinnerliche Naturempfinden, das Sicheinsfühlen mit ihr gemeinsam. Meiner Überzeugung nach sind diese drei Gesänge, wie schon erwähnt, das Tiefste, was die neuere Musik auf diesem Gebiete hervorgebracht hat und ich möchte nur wünschen, dass sie bald einen Künstler finden mögen, der sie zum Leben erweckte!

Diese besondere Art seines Naturempfindens also, dann wieder die Vornehmheit und Innerlichkeit seiner Liebesempfindungen, wie sie z. B. seine „Lieder der Liebe" (für Tenor und Orchester nach Gedichten von Lenau) zum Ausdruck bringen, oder der Humor des „Teufel und Steuersergeant" und des köstlichen „Christoph, Rupprecht, Nikolaus", das sind Charakteristika, die seinen Liedern das ganz eigenartige, individuelle Gepräge geben. Gerade seine Lieder zeigen es so klar, dass wir den besonderen Wert von Hauseggers Kunst, wie ich schon eingangs angedeutet habe, nicht in den technischen, sondern in den seelischen Qualitäten, wenn ich so sagen darf, zu suchen haben. Denn selbst die interessantesten und neuartigsten musikalischen Gebilde, die der Musiker auf Schritt und Tritt in seinen Werken finden kann, stehen so ganz im Dienste des Ausdruckes, dass sie nie das Interesse von der Hauptsache weg auf sich zu lenken vermögen. Alles Spielerische, Äusserliche, Künstliche ist seiner

Kunst ganz und gar fremd, es ist ihm mit jedem Takte, jeder Note heiliger Ernst, bei ihm gibt es keine Rücksicht auf Verständlichkeit oder Erfolg, er kennt nur ein Gebot: das der Wahrhaftigkeit. Seine Kunst verlangt ein liebevolles Verweilen, Sichversenken, ein williges Sichführenlassen, Eigenschaften, die freilich bei der Überfülle des Gebotenen und dem immer mehr einreissenden gedankenlosen Musikgeniessenwollen recht selten anzutreffen sind. Und darin liegt meines Erachtens die Schwierigkeit für das Verständnis von Hauseggers Kunst. Es liegt mir vollkommen ferne, hier ein massgebendes Urteil über dieselbe aussprechen zu wollen, aber man kennt seine Kunst nicht, und sie ist nicht darnach angetan, sich einem bei oberflächlicher Bekanntschaft zu erschliessen. Ich aber habe sie in jahrelangem Studium wirklich kennen und lieben gelernt und deshalb wollte ich ganz subjektiv sagen, was sie mir sagt, was sie mir geworden ist, und ich würde mich glücklich schätzen, wenn diese Ausführungen auch andere Musiker, zumal Dirigenten und Sänger, anregen würden, sich mit Hauseggers Kunst näher zu beschäftigen. Sie werden es sicher nicht zu bereuen haben, denn sie werden in ihr nicht nur einen echten Künstler am Werke finden, sondern was mir noch mehr dünkt: einen ganzen Menschen!

Richard Strauss

(geb. zu München am 11. Juni 1864).

Richard Strauss.

Richard Strauss

von

Dr. Leopold Schmidt.

Jede Zeit hat ihre Probleme. Das Musikproblem der Gegenwart heisst Richard Strauss. Strauss ist mehr als eine Persönlichkeit; das gibt ihm den Einfluss auf Andere, das hat ihn an die Spitze der jüngeren Musikergeneration geführt. Strauss hat die musikalische Entwicklung wieder einen Schritt vorwärtsgebracht, sein Schaffen bedeutet in ihr einen neuen Abschnitt. Man kann sich über die Musik unserer Tage nicht klar werden, ohne das Wesen dieses Komponisten, seine Ziele und Wirkungen zum Gegenstand der Forschung zu machen. So wichtig ist die Stellung, die Richard Strauss sich unter den Lebenden errungen hat.

Es ist noch nicht gar so lange her, dass man ihm diese Stellung, wenn auch oft widerwillig, eingeräumt hat. Jetzt darf man freilich sagen, dass sie ihm kaum noch bestritten wird; weder die prinzipiellen Gegner, noch die, denen einzelne Seiten der künstlerischen Persönlichkeit unverständlich oder bedauerlich sind, leugnen das Faszinierende, Eigenartige der gesamten Erscheinung. Erst war Richard Strauss der Günstling bedeutender Männer, dann wurde er der Rufer im Streit, der Führer der radikalen Fortschrittler und Sezessionisten; seit seinem „Zarathustra", also seit etwa Mitte des vorigen Jahrzehnts sehen wir in ihm den genialsten Vertreter der Moderne, einen der wenigen inmitten begabter Techniker und epigonenhafter Talente, die wirklich etwas „zu sagen" haben, die eine scharfumrissene, natürliche Individualität besitzen. Möglich, wahrscheinlich sogar, dass Strauss einmal als der typische Ver-

treter unserer Epoche, als „der“ Meister der Jahrhundertwende gilt.

Es hat immer etwas Verlockendes, für eine so ausgeprägte Künstlererscheinung eine erklärende Formel zu suchen. Für Richard Strauss scheint es nicht schwer, sie zu finden. Liegt doch der Schwerpunkt seines Schaffens in der Symphonischen Dichtung, deren Entwicklungsfähigkeit nach der formalen wie nach der idealen Seite er erst recht erkannt, in der er die Musik auf ganz neue Gebiete und zu ungeahnter Intensität des Ausdrucks geführt hat. Und doch wäre eine solche Charakterisierung des Komponisten bedenklich, weil verfrüht. Die Geschichte hat gelehrt, wie spät oft selbst bei der Nachwelt die richtige Einschätzung eines Meisters Platz greift; wie sollten wir Zeitgenossen einen freien Standpunkt gewinnen? Strauss hat eben erst die Vierzig überschritten, er steht noch in voller Blüte, und sein Werdegang hat sich keineswegs immer in grader Linie bewegt. Das Vokale tritt in seiner Musik immer mehr in den Vordergrund, eine dritte Oper soll im Herbst auf der Bühne erscheinen. Wer weiss, ob nicht der Dramatiker dem Symphoniker noch Konkurrenz macht, gerade wie der Lyriker in ihm neuerdings zur grössten Popularität gelangt ist. Warten wir's also ab; eine Natur wie Strauss ist viel zu reich, als dass man sich beeilen dürfte, sie in ein ästhetisches Schubfach unterzubringen. Was war Joseph Haydn, was Richard Wagner mit 40 Jahren? Gewiss nicht das, was ihre geschichtliche Bedeutung ausgemacht hat.

Nur was den verschiedensten Äusserungen seines Schaffenstriebes gemeinsam ist, das Persönliche an ihnen dürfen wir und zwar auch nur mit Vorbehalt — formulieren. Da tritt uns nun allerdings überraschend Neues entgegen. Von dem Moment an, wo er zur Selbständigkeit durchgedrungen ist, stellt die Art seines Musizierens nichts Geringeres als den Versuch dar, sowohl den Inhalt der Tonkunst zu erweitern, d. h. den Bereich der durch sie ausdrückbaren Ideen, als ihrer Sprache, eine von allen Hilfsmitteln unabhängige, bis aufs äusserste getriebene Deutlichkeit und Bestimmtheit zu verleihen. Aus letzterem Bestreben erklärt sich Strauss' Hang zur Realistik, die gar nicht um ihrer

selbstwillen und nur so nebenbei als Folge seiner schöpferischen Tendenz auftritt, und die Rücksichtslosigkeit, mit der er, wo es ihm nötig dünkt, die Schönheit des Klanges der Wahrheit des Ausdrucks opfert. Bei Strauss finden wir Dinge einbezogen, Empfindungs- und Vorstellungskreise, die bisher der Musik fern lagen. Die Nachdichtung philosophischer Träume wie im „Zarathustra", die Ironie und der eigenartige Humor, die in „Till Eulenspiegels lustigen Streichen" und im „Don Quixote" ihr Wesen treiben, möchten die Dehnbarkeit des Stoffgebietes als unbegrenzt hinstellen. Strauss ist aber auch der absoluteste Musiker, der je in Tönen gedichtet hat. Schon sein Anknüpfen an Liszt, den emsigsten Widerleger der Wagnerschen Kunstanschauungen, ist in dieser Hinsicht bezeichnend. Aber Strauss geht weiter und emanzipiert sich vom „Programm" bis auf den Titel und gelegentliche Andeutungen; er proklamiert die schrankenlose Freiheit der Tonsprache, die bei ihm keiner Stütze mehr bedarf. Was andere nur in der Verbindung mit der Dichtung, am überzeugendsten im Drama zu geben suchten: eine tiefe und vielseitige Deutung des Menschenlebens in anschaulichen Bildern, das vermisst sich Strauss dem Spiel der Töne allein mit seinen Rhythmen und Farben, seiner melodischen Gebärdensprache abzutrotzen und einheitlicher, vollkommener zu gestalten. Nicht in der Art Beethovens, sondern mit dem Temperament des Dramatikers und dessen beweglicher, ins Einzelne gehenden Darstellungsweise. Nicht mit Unrecht hat ihn deshalb Erich Urban Richard Wagner gegenübergestellt. Die Schrift „Strauss contra Wagner" enthält einen durchaus zutreffenden Grundgedanken; nur der gehässige Ton, in dem gegen den älteren Meister polemisiert wird, nicht die aufgestellte Antithese ist verwerflich. Es fragt sich nun, welche Überzeugungskraft dem Strauss'schen Verfahren innewohnt. Vielleicht wird dieser Absolutismus der Tonsprache als Irrtum erkannt und überwunden; vielleicht gehört ihm die Zukunft. Mit der Möglichkeit, auf diese Weise über alle Sensationen hinaus das Musikbedürfnis des Volkes zu befriedigen, steht und fällt die Strauss'sche Kunst. Deshalb nannte ich sie ein Problem. Die Gegenwart be-

schäftigt sich damit so intensiv und voll so steigender Teilnahme, dass man fast ein günstiges Schicksal voraussehen möchte.

Zu so ungewöhnlichem Vollbringen hat Strauss sich nicht mit einem Schlage gerüstet. Als Werdender trat er vor etwa zwanzig Jahren auf den Plan, und ganz allmählich hat er sich die Mittel zur freien Meisterschaft zu eigen gemacht. Ich kann darin nicht wie manche Kommentatoren etwas Absonderliches finden. Strauss gleicht darin nur andern grossen Meistern, die sich erst die Herrschaft über das Überlieferte aneigneten, bevor sie neue Bahnen eingeschlagen haben. In der Erkenntnis, dass nur so ein wirklicher Fortschritt möglich ist, haben von jeher gerade die kühnsten Neuerer ihre eigene Natur verhältnismässig spät zum Durchbruch kommen lassen. Gluck hatte ein Menschenalter Opern im italienischen Stil geschrieben, bevor er sich für reformatorische Pläne reif fühlte, und Richard Wagner bekämpfte seine italienischen und französischen Vorgänger und Zeitgenossen wie die deutschen Romantiker nicht eher, als bis er ihnen in seinem eigenen Schaffen den schuldigen Tribut gezahlt hatte. Richard Strauss hat sich nach einander im Stil der Klassiker, dann in dem Mendelssohns, Schumanns und Brahms' versucht; er hat mit dem Eifer, der unserer jüngsten Generation leider abhanden gekommen ist, den strengen Satz und Bach studiert, hat die Form der Sonate mit ihren verschiedensten Gebilden, die Form der klassischen Symphonie in sichrer Weise handhaben gelernt. Wer einmal Gelegenheit hat, in die fein und sauber, bei aller krausen Verschlungenheit übersichtlich geschriebenen Zeilen seiner Manuskripte einen Blick zu tun, wird darin ein Abbild jener Akribie entdecken, ohne die eine völlige Überwindung des Technischen nicht erreicht werden kann. Was Strauss seinen Vorstudien, der Geduld, mit der er sein Talent ausreifen liess, zu danken hat, weiss er selbst am besten und pflegt jeden jugendlichen Heissporn, der die Vergangenheit überwinden möchte, ohne sie an sich durchlebt zu haben, und da anfangen zu können glaubt, wo Wagner aufgehört hat, gebührend zurecht zu weisen. Ein eiserner Fleiss ist der Gefährte seiner Jugend gewesen; der schwankende Stil und die

Unselbständigkeit seiner ersten Arbeiten sind nur eine natürliche und typische Erscheinung. Was war Beethoven mit 23 Jahren als Komponist? Man darf behaupten, dass Strauss im gleichen Alter schon Bedeutsameres aufzuweisen hatte.

Dass auf die Phantasie des Knaben zunächst die klassischen Vorbilder nachhaltigen Eindruck machten, erklärt sich aus dem Milieu, in dem er aufgewachsen. Man weiss, dass sein Vater, der berühmte Waldhornist der Münchner Hofkapelle, ein orthodox-konservativer Musiker war. Auch sein späterer Lehrer, der Münchner Hofkapellmeister Fr. W. Meyer, liess ihn eine strenge Schule durchmachen, in der die alten Meister die gesunde Grundlage seiner musikalischen Entwicklung wurden. In den ersten Kompositionen haben wir es mit Studienarbeiten eines ungewöhnlich Begabten zu tun. Klavierstücke und Lieder entstehen, Sonaten und Konzerte. Am eigenartigsten hebt sich daraus die Bläserserenade op. 7 hervor, die auch zuerst die Aufmerksamkeit auf den jungen Komponisten lenkt. Nach und nach wird dann die Erfindung reicher, die Ausführung freier, selbständiger. Aber nirgends ein stark persönlicher Zug, nirgends Sturm und Drang, der an den Schranken rüttelt; was imponiert, ist die mühelose Beherrschung der technischen Mittel, im besonderen eine leichte formelle Gestaltungsgabe. Und warm empfunden ist diese Musik, aus einer beweglichen Phantasie geboren, die sich inzwischen auch an den Romantikern bereichert hat. Die Fmoll-Symphonie op. 12 zeigt bereits völlige Reife, aber auch noch nicht die spätere Eigenart der Thematik und Orchestertechnik. Ein Liederheft op. 10 verrät Lisztsche Einflüsse, das meisterliche Klavierquartett op. 13 hat in seiner glatten Faktur ausgesprochen Mendelssohnsches Gepräge. Von der intensiven Beschäftigung mit Brahms zeugt neben der Symphonie am meisten das 6stimmige Chorwerk „Wanderers Sturmlied", das als op. 14 1884 entstand, als der Komponist zwanzig Jahre zählte. Um diese Zeit wurde er in Meiningen der Adlatus Bülows, der dem jungen Musiker sein ganz besondres, werktätiges Inseresse schenkte und wohl auch seine eigene glühende Verehrung für den grössten lebenden Symphoniker auf ihn

übertragen hat. Die Liebe zu Brahms erkaltete schnell in Straussens Herzen; in seinen Werken jedoch hat sie tiefere Spuren hinterlassen, als man gemeiniglich vernimmt. In den schönsten Liedern unseres Meisters ist sie zuweilen wieder aufgewacht, vor allem aber hat er die Ausbildung seines architektonischen Sinnes gewiss nicht zum wenigsten der Beschäftigung mit Brahms zu verdanken.

Indessen eine andere Bekanntschaft als die Bülows und seiner Götter wurde für Strauss entscheidend. Alexander Ritter, ein Verwandter Wagners und fanatischer Anhänger Liszts und der sogenannten neudeutschen Richtung, trat in sein Leben als Freund und Berater, als Wecker all dessen, was im tiefsten Grunde der feurigen Jünglingsseele schlummerte. Wie eine Binde muss es damals von seinen Augen gefallen sein. Ritter zeigte ihm den Weg, den er nun ungesäumt wandelte, und auf dem er zur Erkenntnis der eigensten Kräfte, zu einer musikalischen Persönlichkeit gelangen sollte. Ritter hat offenbar mit dem Künstler auch den Menschen beeinflusst. Strauss wurde nun zu der Kampfesnatur, die er weder in jugendlichem Übermut noch als abgeklärter Mann hinfort wieder verleugnet hat. Im Gefühl der Kraft seines überragenden Könnens machte er sich selber frei von allen Fesseln der Tradition. Wo es aber gilt, Verkanntes oder Neues zur Geltung zu bringen, die „Richtung" der Modernen zu stützen, scheut er keine Provokation Andersgläubiger und tritt mit aller Wucht seines Ansehens und seiner einflussreichen Stellung dafür ein. Dann zeigt sich in Strauss so recht der Idealist, der streitbare Davidsbündler! Eine Seite seines Wesens hat sich zweifellos im Zusammenhang mit solchen Tendenzen herausgebildet. Wer, wenn auch nur kurze Zeit, zu den Geächteten gehört hat, wer sich mit der Welt in Fehde weiss, kann der Waffe des Humors nicht entbehren. Strauss hat dem Humor, der bei ihm zuweilen scharf satirischen Charakter annimmt, neue musikalische Ausdrucksmittel gefunden. Er nimmt seine Gegner nicht immer ernst. Seine philosophische Bildung, die durch den Umgang mit Ritter in noch engere Beziehung zu seiner Kunst gerückt wurde, lässt ihn echt deutschen Ernst und

Tiefgründigkeit anstreben; anderseits aber gefällt er sich nicht selten im Capriziösen, für dessen Verwertung ihm fast gallische Eleganz und Anmut zur Verfügung stehen.

Allmählich nur schält sich eine musikalische Individualität in ihrem Werdeprozess heraus. Die Einteilung in „Perioden" nach einzelnen Werkgruppen ist auch bei Strauss ein äusserlicher Notbehelf der Erklärung. In jener Zeit innerer Umwandlung jedoch kann man nicht anders, als die Grenze zweier Lebensabschnitte erkennen, die sich scharf von einander sondern. Mit op. 23, der ersten Symphonischen Dichtung „Macbeth" tritt uns ein neuer, zum ersten Mal der eigentliche Richard Strauss entgegen. Jetzt hat er seinen Stil gefunden, seine Thematik, Orchesterbehandlung, und ziemlich ununterbrochen und ohne Umwege nähert er sich in einer Reihe genialischer, unter sich sehr verschiedener Werke einem klar erkannten Ziele. Die 1886 geschriebene Suite „Aus Italien" hatte nur erst die eminente Herrschaft über den orchestralen Apparat enthüllt, die völlige Vertrautheit mit den Künsten des Satzes. So geistreich die symphonische Form hier zu neuen Zwecken benutzt wird, die Weise der älteren Programmkomponisten ist doch nicht verlassen, der Weg, der über Liszt und Berlioz und ihre Nachahmer hinausführt, noch nicht entdeckt. In „Macbeth" (1887) dagegen und „Don Juan (1888) haben wir bereits das „Tondrama ohne Worte", nach Form und Inhalt eine neue tondichterische Eingebung, die eigenste Schöpfung des Strauss'schen Geistes. Diesen beiden gegenüber bedeutet „Tod und Verklärung" (1889) einen Fortschritt in der Verinnerlichung des Motives. In „Till Eulenspiegels lustigen Streichen" (1894) sprach sich dann vornehmlich die humoristische Begabung des Tondichters aus; zugleich wurde darin zum erstenmale eine überlieferte Musikform als poetisches Darstellungsmittel mit einbezogen. Wie hier die alte Rondoform, so war es in der dem Eulenspiegel vielfach stimmungsverwandten Tondichtung „Don Quixote" (1897) die Variationenform, die den Ideen des Komponisten den passenden Rahmen abgeben musste. Im „Don Quixote" erreichte auch die realistische Ausdrucksweise des Strauss'schen Orchester ihren Höhepunkt (das Blöken

der Hammelherde u. a. m.) Inzwischen war 1895 die Dichtung „Also sprach Zarathustra“ erschienen und hatte die Controverse über unsern Meister besonders lebhaft angeregt. Die Philosophie selbst wollte man denn doch nicht als Darstellungsobjekt der Musik gelten lassen. Man versteht den Komponisten wohl am besten, wenn man das Werk als die Vertonung der Empfindungen auffasst, die die Lektüre Nietzsches in ihm als Musiker wachgerufen. Rein musikalisch betrachtet enthält es zweifellos unter allen Strauss'schen Schöpfungen die grössten Kühnheiten, aber auch die grössten Schönheiten. An Genialität der Konzeption steht ihm das „Heldenleben (1898)“ nicht nach, das zur Zeit sich der grössten Popularität erfreut. Bewundernswert ist der kühne Wurf des Ganzen, die Bildnerkraft, die einen reichen Stoff übersichtlich gestaltet und zusammengefasst hat. Und trotz „Widersacher“-Kakophonien und Schlachtenlärm scheidet man von dem Stück mit der Erinnerung an hoheitvolle und tiefempfundene Klänge. Die Zahl dieser symphonischen Arbeiten wird vorläufig mit der „Domestica“ (1904) abgeschlossen. In ihr ist Strauss zu der alten Symphonieform zurückgekehrt, die er freilich gänzlich frei und als ein einheitliches Ganzes und in seinem Sinne dramatisch, als reine Ausdrucksmusik, verwendet. Immerhin steht die „Domestica“ in losestem Zusammenhang mit ihrem Programm und kann am ehesten rein musikalisch genossen werden; deshalb wird sie allen, denen die absolute Symphonie lieber als die programmatische ist, von allen Strauss'schen Orchesterwerken am höchsten stehen, ganz abgesehen von der Bedeutsamkeit ihrer Thematik und der unerhörten Kunst ihres technischen Aufbaues.

Für seine besonderen tondichterischen Zwecke bedurfte Strauss auch neuer Mittel, einer neuen Kompositionstechnik. Er hat sie sich geschaffen nach Seiten der Form wie des Ausdrucks. Man kann Strauss in gewisser Hinsicht einen Formkünstler ersten Ranges nennen. Er hat eine Leichtigkeit des Gestaltens sonder gleichen unter den Zeitgenossen und findet für seine Ideen stets die entsprechende Einkleidung. Die musikalische Form im Grossen, wie sie die Alten verstanden, hat er allerdings nur in seinen Frühwerken kultiviert.

Auch später eignet ihm wohl ein architektonischer Zug, der ihn vor gänzlicher Formlosigkeit bewahrt, und seinen Farben liegt stets eine Zeichnung zu Grunde; aber oft ist das Tongebäude nur im Grossen umrissen. Die Tendenz des Poetisierens, die Lust am Schildern überwiegen, sie lassen die einzelnen Teile unsymmetrisch erscheinen. Vielleicht wird man einmal darin die Schwächen der Strauss'schen Werke erkennen. In der Anlage ist Strauss dem Vorbilde Liszts gefolgt: auch er zieht die Symphonie in einen Satz zusammen und verkürzt ihre Glieder. Die Trennung in mehrere Sätze scheint ihm die Stimmung zu zerreissen und der Einheitlichkeit seiner dichterischen Vorwürfe nicht zu entsprechen; die aus musikalischen Gründen erfolgenden Wiederholungen der Perioden kann er nicht gebrauchen. Er will alles konciser, eindringlicher sagen, alles Unnötige vermeiden, wie er keine Texte, seien sie noch so schön, komponiert, die keiner Ergänzung durch Musik bedürfen. Ein echtes Kind unsres vorwärtsdrängenden, nervösen Zeitalters! Was durch die Verkürzung der Formen verloren geht, soll durch Fülle der Themen und durch den Reichtum der Polyphonie, in der Strauss ein Meister wie wenige ist, ersetzt werden, das Nacheinander gewissermassen zu einem Nebeneinander werden. Die gleiche Steigerung der Aufnahmefähigkeit, die das vom Hörer erfordert, setzt Strauss auch in klanglicher Beziehung voraus. Die Differenziertheit seines Orchesters mit seiner Teilung der Streicher, seine Verstärkung der Bläsergruppen und selbständigen Stimmenführung wendet sich manchmal an eine erst kommende Generation. Hier kommen wir schon zu jener zweiten Gattung von Mitteln, die dem Ausdruck im engeren Sinne dienen. Denn Strauss' Instrumentation ist niemals leerer Orchestereffekt, jede Klangmischung entspricht der poetischen Ideen, die zur Darstellung gebracht werden soll, und ist um ihretwillen da. Das empfindet man bei den ernsten wie bei den humoristischen, bei den erhabenen wie bei den grotesken Stoffen. Im Ausdruck ist Strauss Wahrheitsfanatiker, und jedes Mittel ist ihm recht; wenn es ihm nötig dünkt, scheut er, so wenig wie vor einer klanglichen, vor einer melodischen oder harmonischen Exzentrizität zurück, wobei man dann,

wie bei den formalen Auswüchsen, zuweilen das Walten eines geläuterten Geschmackes, ein edles Masshalten vermissen muss. Vornehmlich zeigt sich seine Erfindungskraft, wie die aller bedeutenden Komponisten, im Rhythmischen. Da Strauss alle Stimmungsgebiete und Nüancen in seine Darstellung einbezieht, hat er die Ausdrucksfähigkeit der Musik, in besonderen der instrumentralen, durch sein phänomenales Können, durch die Leidenschaftlichkeit seines Empfindens und die Unbedenklichkeit, mit der er ihm die Zügel schiessen lässt, ganz erheblich gesteigert. Äusserste Prägnanz der Tonsprache und andrerseits die freie Ausgestaltung nach poetischen und doch auch musikalischen Prinzipien — das sind die Mittel seiner persönlichen Technik, die, bei den Nachahmern zur unheilvollen Manie geworden, ihm selbst zur Verwirklichung seiner Anschauungen zweckentsprechend geholfen haben.

Nach dem Bilde des Symphonikers, das alle Wesenszüge des Komponisten am ausgeprägtesten und vollständigsten in sich fasst, wäre für eine Würdigung der gesamten Persönlichkeit noch das des Lyrikers und Dramatikers in Betracht zu ziehen. Der Kammerkomponist ist leider seit langem verstummt; der Klavierkomponist äussert sich nur noch in den Begleitungen der Lieder. Sehr wichtig ist dagegen die Stellung, die Strauss als Lyriker in der Gegenwart einnimmt. Wie schon bemerkt, hat er sich nach den ersten zahmen Versuchen zunächst von Liszt rhapsodisch freiem Liede anregen lassen. Bald fühlt wohl Strauss, wie wenig bei aller Freiheit der Deklamation hier dem Geist der Sprache und den Bedingungen der Liedform Genüge geschehen war. Er rückt nun den grossen Meistern des Liedes näher. Über Schubert, Schumann und Brahms geht Richard Strauss eigentlich nur insofern hinaus, als er mehr über die Wahl und Behandlung der Texte reflektiert, einer sogfältigen Deklamation zu Liebe den Rhythmus freier gestaltet und alle Errungenschaften der Moderne auf den Gebieten der Harmonik und des Klaviersatzes dem Liede zugeführt hat. Im Prinzip schliesst er sich ihnen an, denn auch er behandelt das Lied als ein geschlossenes Stimmungsbild, das einer klaren Form nicht entbehren kann, auch er

stellt die Wirkung auf eine ausdrucksvolle Melodik. Strauss spricht sich gern im Liede aus. Zwischen den grossen Orchesterwerken hat er ausser zwei Opern, einem Melodram und wenigen Chören — darunter die beiden wundervollen 16stimmigen acapella-Chöre op. 34 — überhaupt nur noch Lieder geschrieben. Aber welche Mannigfaltigkeit, welcher Reichtum blüht in diesem Liedergarten! Von der schlichten volkstümlichen Weise bis zur schwungvollen Dithyrambe, von stillversponnenen Träumereien bis zu den dramatischen, lebendigen Accenten der Leidenschaft ist jede Ausdrucksform lyrischen Empfindens darin vertreten. Strauss ist im Liede so interessant, weil er ein starker Erfinder, ein Melodiker ist. Seine Melodie, rein formell betrachtet nicht immer ganz ursprünglich, hat etwas Eigengeprägtes durch eine gewisse ihr innewohnende sinnliche Wärme. Dieses warmblütige Temperament und die Sangesfreudigkeit, die ihre meisten Weisen atmen, haben den Strauss'schen Liedern schon jetzt die Verbreitung in weiteren Kreisen gesichert, haben sie zu bevorzugten Lieblingen der Sänger und Musikfreunde gemacht. Gegen die schönsten unter ihnen wird man vergebens die Lieder eines Hugo Wolf oder andrer auszuspielen versuchen; sie bilden, soweit sich's überblicken lässt, den lyrischen Niederschlag unsrer Zeit. Dass ein Musiker von so kapriziöser Eigenart auch im Liede seine persönliche Technik hat, versteht sich von selbst. Seine stilistischen Manieren und Satzkünste sind auf den ersten Blick zu erkennen. Die Klavierbegleitung ist polyphon und für den Spieler oft überaus schwierig; bald dient sie nur, die Grundstimmung zu zeichnen, bald malt sie, mehr oder minder realistisch, das poetische Beiwerk aus, bald ergänzt sie die Singstimme und wird zum wesentlichen Faktor der Darstellung. Erstaunlich ist die Mannigfaltigkeit, die Strauss auch hierin zur Verfügung steht. Eine besondere Gattung bildet das Lied mit Orchester, dem sich der Meister in jüngster Zeit wiederholentlich zugewandt hat. Viele seiner Klavierlieder schon sind im Grunde versteckte Orchestergebilde.

Der Dramatiker Strauss hat mit dem „Guntram" der Wagnerischen Richtung, die auch ihn mächtig angezogen hat, seinen Tribut gezahlt. Nach langer Pause

versuchte er es dann auf seine Weise und schrieb das Singgedicht „Die Feuersnot“ auf einen burlesken Text von E. v. Wolzogen. An Farbenpracht und Glut der Tonsprache, an lebendigem, poesievollen Ausdruck wie an Kühnheit des Aufbaues steht dieses Werk seinen symphonischen Tondichtungen kaum nach. Hervorragend kommt darin Straussens satirisch-humoristische Begabung zur Geltung. Ja, die „Feuersnot“ ist das markanteste Beispiel, wie er durch seinen Hang zu Eulenspiegeleien dahin gelangt, das Publikum, sich selbst, seine Kunst gelegentlich nicht ernst zu nehmen, unsachlich und polemisch zu werden. Wer wollte aber nicht selbst den Übermut eines solchen Könners mit in den Kauf nehmen? Endlich zeigt auch die „Feuersnot“, dass Strauss von der Behandlung derb-sinnlicher Probleme auf der Bühne nicht zurückscheut und selbst die Würze eines pikanten Beigeschmacks nicht verschmäht. Diese Neigung hat ihn auch zu dem Sujet einer dritten Oper „Salome“ (nach Oskar Wilde) geführt, die in Dresden im Dezember 1905 ihre Uraufführung erlebt hat. Es ist ein seltsames, überaus kompliziertes Werk, das seiner Feder da entflossen ist, voll Überraschungen und neuer musikalischer Offenbarungen. Noch steht es uns zu nah, um ein abschliessendes Urteil zu gestatten. Der orchestrale Apparat ist darin auf das höchste gesteigert, alle Eigenheiten des Komponisten erscheinen darin auf die Spitze getrieben, um einem Stoffe, der seine stärksten Wirkungen antimusikalischen Tendenzen verdankt, dennoch für die lyrische Bühne etwas abzugewinnen. Ist so das Drama Wildes gemildert, gleichsam seiner schärfsten Pointen beraubt durch die verklärende Macht der Musik, so hat es wiederum an Vertiefung gewonnen, ist in seiner Psychologik subtiler geworden und hat Dinge in sich aufgenommen, die vielleicht den Verlust an Realistik wettzumachen vermögen, wie ihrerseits die Tonkunst in ihrer realistischen Ausdrucksfähigkeit aufs neue bereichert ist. Was aber der Komponist Lebensstarkes damit geschaffen, wird die Gegenwart um so weniger entscheiden können, als eben die Kompliziertheit des Werkes seiner schnellen Verbreitung naturgemäss hindernd im Wege steht.

Wir sind mit dieser letzten Schöpfung nunmehr in der unmittelbaren Gegenwart und an dem Punkte angelangt, wo die Betrachtung abzubrechen hat, wie unsere Kenntnis der Dinge abbricht. Eine zusammenfassende Würdigung hinzuzufügen, ziemt sich dem Lebenden gegenüber nicht. Auch bezweckten diese Zeilen keine systematische Analyse; nur ein loses Gedankenbündel wollen sie sein, ein planloser Beitrag zur Charakteristik der Persönlichkeit. Gar manche Feder hat Richard Strauss schon in Bewegung gesetzt. Dass man für und wider ihn, dass man so vieles über ihn schreiben kann, ist der beste Beweis, dass er als ein Ungewöhnlicher unter uns steht, als ein Mann, der zu den führenden Geistern der Zeit gehört.

Hugo Kaun

(geb. zu Berlin am 21. März 1863).

Hugo Kaun.

Hugo Kaun

von

Prof. Dr. Wilhelm Altmann.

Unsagbar reich ist unser Vaterland auch heute noch an Tondichtern, die wirklich Wertvolles schaffen, aber ebenso unsagbar schwer ist es heute für Komponisten, sich durchzusetzen, genügend bekannt zu werden. Selbst wenn sie mit grossen Entbehrungen ein grösseres Werk, etwa eine Symphonie, vollendet und auf den Musikalienmarkt gebracht haben, so gelingt es ihnen meist nicht, dieses Werk auch wirklich erklingen zu hören, es aufgeführt zu sehen. Gerade unsere grossen Konzertinstitute versündigen sich am meisten an den zeitgenössischen Tondichtern; sie wollen meist keine Neuheiten aufführen, vollends nicht von unbekannten Komponisten.

Dies hat auch Hugo Kaun mehr als einmal erfahren und am eigenen Leibe gespürt. Jahrelang hat er seine Partituren an alle möglichen Vereine und Dirigenten geschickt und sie immer wieder mit einigen höflichen nichtssagenden Worten zurückerhalten, und meist, ohne dass sie geprüft worden waren. Aber das hat ihn nicht abgehalten, immer weiter zu schaffen; trotz aller Zurückweisungen hat er den Glauben an seine kompositorische Begabung nicht verloren; per aspra ad astra hat er sich mehr als einmal gesagt, und heute kann er dreist behaupten: „Ich habe gesiegt, ich habe mich durchgesetzt."

Hugo Kaun ist in Berlin am 21. März 1863 geboren; trotzdem er erst in seinem vierzehnten Lebensjahre einen leidlich ausreichenden Musikunterricht erhielt, hatte er doch schon 160 Musikstücke kompo-

niert, als er mit 16 Jahren in die Königliche Hochschule für Musik eintrat. Aber er konnte zu seinen dortigen Lehrern in kein innerliches, näheres Verhältnis kommen und verliess daher die Hochschule bald. Was er von einem Lehrer erwartete, fand er aber bei dem alten Karl Raif, einem prächtigen Menschen; nach dessen Tode übernahm sein Sohn Oskar Raif die weitere Ausbildung Kauns zum Pianisten. Gleichzeitig, von seinem 18.—21. Lebensjahre, war dieser Theorie-Schüler des ausgezeichneten Lehrers und Tonsetzers Friedrich Kiel an der Meisterschule der Königl. Akademie der Künste. Jetzt erst ging ihm das Verständnis dafür, was wahre Kunst, was wirkliche Musik ist, auf: die meisten seiner Jugendkompositionen wanderten ins Feuer; der junge Künstler suchte fortan nur das zu Papier zu bringen, wozu ihn eine innere Veranlassung antrieb; in Kiels strenger Schulung bildete er sich zu einem vortrefflichen Kontrapunktiker aus, eignete er sich die musikalische Formenlehre in grossartiger Weise an.

Allein die Not des Lebens zwang ihn dazu, dem blossen eigenen Schaffen zu entsagen, sich sein Brot zu verdienen, für 50 und 75 Pfennige Klavierstunden zu geben und jämmerliche Chöre zu leiten. Um diesem furchtbaren, geisttötenden Gewerbe zu entgehen, wanderte er frohen Muts 1884 nach Amerika aus, das schon damals als ein wahres Eldorado für Musiker galt. Allein es ging ihm dort zunächst recht schlecht; die ersten anderthalb Jahre konnte er kaum sein Leben fristen, geschweige denn seine in Berlin zurückgebliebene Mutter unterstützen. An eine Tätigkeit als Klaviervirtuose, die ihm zudem bald durch eine Verstauchung des Mittelfingers der rechten Hand ganz unterbunden wurde, war gar nicht zu denken; er musste froh sein, durch Tanzaufspielen seinen Lebensunterhalt zu verdienen und sich glücklich preisen, dass der Tanzmeister sich von ihm immer wieder neue Tänze komponieren liess und sie verhältnismässig recht gut honorierte. Freilich konnte es der Schüler Kiels nicht über sich gewinnen, dass diese Tänze, die übrigens später von einem sehr beliebten Berliner Tanzkomponisten tüchtig ausgeplündert wurden, unter seinem Namen auf den

Musikalienmarkt kamen. Neben diesen Tänzen komponierte er für Flöten-, Kornet- und Posaunenvirtuosen eine Anzahl wirkungsvoller Soli mit Orchesterbegleitung, die diese leidlich bezahlten und dann ruhig als ihr geistiges Eigentum ausgaben, arrangierte auch Symphonien, Ouvertüren u. dgl. für alle möglichen Instrumente.

Diese Fronarbeit trug aber allmählich doch gute Früchte: bald konnte sich Kaun in Milwaukee einen eigenen Herd gründen. Hier lächelte ihm dann auch das Glück: er wurde ein sehr gesuchter Musiklehrer, Chor- und Orchesterdirigent. 1891 leitete er das grosse viertägige Musikfest des Nordwestlichen Sängerbundes von Amerika und 1902 das Musikfest zu Ehren der Anwesenheit des Prinzen Heinrich von Preussen. Dabei blieb ihm Zeit genug, eine Reihe grösserer und ernster Werke zu schaffen. Ein Besuch der deutschen Heimat, der ihn auch nach dem Bayreuther Festspielhaus führte, erschloss ihm die bis dahin noch fremde Wunderwelt Wagners, namentlich den Parsifal. Deutliche Spuren von dessen Einfluss finden sich namentlich in der dreisätzigen Symphonie Kauns „An mein Vaterland". Sie wird durch ein Leitmotiv beherrscht, das sich in mannigfaltiger Umbildung hindurchzieht. Während der Mittelsatz warme Innigkeit atmet, sind die beiden Ecksätze voller Leidenschaft; in einer grossartigen Hymne klingt diese Symphonie schliesslich aus.

Dieses Werk, das in Deutschland bisher nur in Bielefeld zur Aufführung gekommen ist, trug ihm die Freundschaft Theodor Thomas', des berühmten Chicagoer Dirigenten, ein. Mehrfach hatte er ihm bereits Partituren eingesandt, sie immer aber wieder zurückerhalten, wie sich später herausstellte, weil Thomas systematisch gegen ihn eingenommen worden war. Auch die Symphonie bekam Kaun zunächst zurück; auf einen recht groben Brief, den er daraufhin an jenen Dirigenten schrieb, erhielt er die telegraphische Aufforderung, zu ihm zu kommen: Kaun musste ihm den ersten Satz der Symphonie gleich zweimal auf dem Klavier vorspielen; vierzehn Tage später war die Symphonie mit kolossalem Erfolg aufgeführt. Seitdem spielte Thomas jedes Orchesterwerk Kauns, auch die

bisher nicht im Druck erschienenen, eine Lustspiel-Ouvertüre, eine Ouvertüre zu Christoph Marlow, ein Variationenwerk. Dem Vorgang von Thomas folgten dann andere Orchesterleiter in Amerika, allmählich erinnerten sich auch die deutschen an Hugo Kaun.

Trotz aller Erfolge, die er in der „Neuen Welt“ errungen, hielt er es dort doch nicht auf die Dauer aus. Ende 1902 siedelte er nach seiner Heimatstadt, wo er geradezu verschollen war, über, um hier fortan als Theorielehrer zu wirken und womöglich ganz der Komposition zu leben. Er hatte bald die Genugtuung, dass man anfing von ihm auch als Tondichter gebührend Notiz zu nehmen; jetzt begegnet man dem Namen „Hugo Kaun“ schon recht häufig auf den Konzertprogrammen; einige seiner Lieder („Abendlied“, „Der Sieger“) sind sogar geradezu populär geworden.

Es kann unsere Aufgabe nicht sein, hier auf Kauns Werke im einzelnen einzugehen, namentlich verbietet sich dies bei seinen zahlreichen Liedern und Klavierstücken, von denen die Humoreske op. 56 und die kürzlich bei Rahter erschienenen Stücke op. 34 wohl am gelungensten sind. Sie sind sämtlich nicht gewöhnliche Dutzendware, ja sogar wertvoll, so weit sie im Handel zu haben sind, da Kaun einige Jugendwerke, die ihm vor der höheren Kritik nicht zu bestehen schienen, aus dem Verkehr gezogen hat. In den Jugendklavierwerken, namentlich den Variationen op. 1, ist unstreitig auch der Einfluss Schumanns zu merken.

Natürlich hat Kaun ausser Liedern auch Chorwerke geschrieben, so z. B. das grössere, recht wirkungsvolle, sehr zu empfehlende Werk „Normannen-Abschied“ für Männerchor, Bariton-Solo und Orchester. Hingewiesen sei hier auch auf den vierstimmigen Frauenchor mit Klavierbegleitung „Mondnacht“ op. 4 und den achtstimmigen gemischten Chor mit Orchester „Abendfeier in Venedig“.

Es gibt überhaupt kaum ein Feld der Komposition, auf dem Kaun sich nicht versucht hat. Im Druck erschienen ist auch seine einaktige tragische Oper „Oliver Brown oder der Pietist“, die leider noch immer der Aufführung harrt. Wenn man den von Wilh.

Drobegg stammenden, äusserst aufregenden Text liest, so ist man geneigt, das Werk für eine Folgeerscheinung der „Cavalleria rusticana“ zu halten. Tatsächlich ist es vor dieser entstanden. Wenn für die weibliche Hauptrolle eine Künstlerin wie Frau Schumann-Heink zur Verfügung stände, würde diese Oper, in der auch an die Chöre sehr hohe Ansprüche gestellt werden, sicherlich einen starken Erfolg haben. Ganz unbeachtet ist diese Oper übrigens nicht geblieben; namentlich die grossen Terzen, die Kaun zu Beginn der dritten Szene anwendet, haben es jetzt manchen anderen Komponisten angetan. Diese Stelle ist für Kauns Harmonik überhaupt sehr charakteristisch; seine bewundernswürdige Fähigkeit der Modulationen verdankt er unstreitig der hauptsächlich durch Bernhard Ziehens Harmonielehre verbreiteten Lehre von der Mehrdeutigkeit der Töne; ein treffliches Beispiel für Kauns weit ausholende Modulationen findet sich übrigens in der kürzlich bei C. F. Kahnt Nachf. erschienenen zweiten, das Thema als ein für sich geschlossenes Ganze bringenden Orgelfuge (op. 62), in der z. B. von C dur nach Es moll moduliert wird.

An einer zweiten Oper „Der Maler von Antwerpen“ hat Kaun lange gearbeitet, doch sie schliesslich, da ihm der Schluss der Dichtung nicht mehr gefiel, beiseite gelegt. Leider kann er sich nicht selbst den Text dichten; hoffentlich findet er aber noch einen Dichter, der ihm einen wirkungsvollen Stoff schön formt. Es wäre sehr zu bedauern, wenn er der Opernkomposition ganz entsagen müsste.

Es steckt in Kaun entschieden dramatisches Blut; das merkt man aus seiner Symphonie und namentlich auch aus seinem Oktett op. 34 (Verlag: Richard Kaun, Berlin) für Klarinette, Horn, Fagott, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabass, das trotz seiner Klangschönheit und seiner wertvollen Gedanken wunderbarerweise bisher gar nicht beachtet worden ist. Es besteht nur aus einem längeren, schön ausgebauten Satz, in dem der Rhythmus sehr häufig wechselt. Wenn man es hört, glaubt man, dass der Komponist darin sein Inneres im Angesicht einer schweren Lebenserfahrung erschlossen hat. In ähnlicher Weise ist einst der Trauer-

marsch auf den Tod eines Helden*) entstanden, der im ersten Streichquartett Kauns op. 40 enthalten ist.

Dieses sowie auch sein zweites Streichquartett op. 41 weicht wesentlich von der sonst üblichen äusseren Form dieser Kunstgattung ab. Das erste Quartett, das dem Andenken Friedrich Kiels gewidmet ist, besteht aus einem wahrhaft architektonisch aufgebauten, sehr klar und durchsichtig gehaltenen Allegro-Satz, auf dem ohne lange Pause der zweite Teil, jener Trauermarsch, folgt; er wird des öfteren unterbrochen, namentlich durch einen melodischen Zwischensatz im Dreivierteltakt, der wie ein verklärter Gruss aus dem Jenseits anmutet, die Hinterbliebenen gewissermassen trösten soll, und von einer an Schubert erinnernden Innigkeit ist; er bildet auch den Schluss des sehr dankbaren und auch für Dilettanten mehr als geeigneten Werkes. Das zweite Quartett, das Kaun für eins seiner gelungensten Werke hält, dem ich aber nicht den Vorzug vor dem ersten geben möchte, beginnt mit einer sehr kunstvollen, ja kühnen Fuge in sehr ruhigem Zeitmass; den zweiten Satz bildet ein keck dahin gleitendes, humorvolles, breit ausgesponnenes, sehr wirkungsvolles Scherzo, den Schlusssatz ein von warmen Gefühl durchglühtes Adagio. Dieses ist nicht leicht im Vortrag, auch müssen die zweiunddreissigstel-Sextolen in den Mittelstimmen sehr diskret ausgeführt werden. Diese Stellen sowie auch sonst Einzelheiten lassen erkennen, dass Kaun mit den Streichinstrumenten doch lange nicht so vertraut ist wie mit dem Klavier.

Sehr gelungen und viel gespielt, z. B. auch von dem böhmischen Streichquartett mit Vera Maurina, ist Kauns von Leidenschaftlichkeit erfülltes, melodienreiches Klavierquintett. Dagegen hat wunderbarerweise das ebenso herrliche Streichquintett Kauns (mit zwei Violonzellen, op. 39, übrigens auch als op. 28 bezeichnet, wie denn überhaupt die Opus-Bezeichnung bei Kaun schwankt) in Fis moll noch gar keine Beachtung gefunden. Es war das erste grössere Werk des Komponisten, das ich kennen gelernt habe; gleich nach den

*) Des mit Kaun befreundeten Kapitäns des Dampfers Elbe, dessen Untergang wohl auch heute noch nicht vergessen ist.

ersten Tönen war ich mir darüber klar, dass es sich sehr verlohnte die nähere Bekanntschaft mit den anderen Werken dieses Tondichters zu machen; insbesondere hatten mir die beiden Mittelsätze sehr gefallen.

Viel gespielt werden die beiden Klaviertrios Kauns; zwischen dem in B dur op. 32, dessen drei Sätze sehr sinnig, frisch empfunden und fein gearbeitet sind, und dem dramatisch belebten, höchst leidenschaftlichen, oft etwas herben, in einem grossen symphonischen Satze dahinbrausenden in C moll op. 58 liegen acht oder neun Jahre, die in dem Entwicklungsgang des Komponisten natürlich nicht spurlos vorüber gegangen sind.

Eine Violinsonate, die er in Amerika veröffentlicht haben soll, ist mir nicht zu Gesicht gekommen; sie scheint von ihm nachträglich wieder aus dem Verkehr gezogen zu sein. Hat er doch auch die Partitur seines ersten Klavierkonzerts zerrissen, von dem nur die Solostimme noch Zeugnis ablegt. Dagegen scheint Kauns zweites Klavierkonzert in Es moll, das zuerst Vera Maurina gespielt und auch kürzlich im Leipziger Gewandhaus mit grösstem Erfolg wieder vorgetragen hat, den Weg in alle Konzertsäle sich zu bahnen; es ist nicht bloss durch vortreffliche thematische Arbeit ausgezeichnet, sondern zeugt überall von dem lebendig schaffenden Geist des Komponisten, bietet auch dem Virtuosen sehr dankbare Aufgaben.

Die mannigfaltigen Orchesterwerke des Komponisten, z. B. seine in Amerika viel gespielten symphonischen Dichtungen Minnehaha und Hiawatha, die natürlich amerikanische Eindrücke wiedergeben, möchte ich ganz kurz erwähnen; ich kenne sie nur aus der Partitur, habe sie nie gehört; sie verdienen sicherlich auch in Deutschland aufgeführt zu werden. Dies gilt namentlich auch von seiner Suite Karnevalsfest op. 21 und seiner bereits besprochenen Symphonie. Sehr viel Erfolg verspreche ich mir von Kauns „Falstaff", der kürzlich als op. 60 veröffentlichten Humoreske für grosses Orchester; sie wird nächstens von Felix Weingartner in einem Symphoniekonzert der Berliner Königl. Kapelle aufgeführt werden. Trotzdem Kaun seinen symphonischen Dichtungen stets einen Namen beigelegt hat, soll dieser nie ein vollständiges Programm bedeuten; Kaun fühlt

sich durchaus als absoluter Musiker; er wäre unglücklich, wenn den einzelnen Themen des „Falstaff“ von findigen Auslegern ganz bestimmte Ideen untergelegt würden. Ich möchte allen Orchesterwerken Kauns klaren Aufbau und eine sehr wirkungsvolle, geschickte und schönklingende Instrumentation nachrühmen.

Wenn wir schliesslich zusammenfassen wollen, welcher Art die Vorzüge von Kauns Kompositionen sind, so wiederholen wir am besten, was ein so feiner Musiker wie G. R. Kruse gesagt hat: „Seine Melodien sind stets tief empfunden, seine Themen wohl erwogen, aber ungekünstelt; seine Stimmführung ist fliessend, seine Rhythmik markig, seine Harmonisation trotz der Neuheit und Kühnheit ungezwungen, seine Kunst der Instrumentierung meisterhaft“. Wir dürfen sicherlich von ihm noch viel erwarten, zunächst wohl eine zweite Symphonie und ein Septett, wozu die Skizzen schon vorhanden sind. Hoffentlich bewegt er sich noch weiter in aufsteigender Linie, werden seine mit grossem technischen Können geistvoll ausgeführten, eigene schöne Gedanken enthaltenden Werke noch öfter als bisher aufgeführt. Ich würde mich glücklich schätzen, wenn diese Zeilen, die nur ein sehr unvollständiges Bild von Hugo Kauns Schaffen geben, ihm neue Freunde zuführen würden.

Georg Schumann.

Georg Schumann

(geb. zu Königstein a. d. Elbe am 25. Oktober 1866).

Georg Schumann

von

Paul Hielscher.

Es ist unendlich schwer, in markanten Umrissen das Schaffen eines zeitgenössischen Tonsetzers zu schildern, den Einfluss festzustellen, der massgebend für dasselbe war, (on est toujours le fils de quelqu'un) die Peripetie des Schaffens zu erkennen, die Wendung zum Eignen. Hat man nun gar versucht, aus den vorhandenen Werken zu einem Gesichtspunkte zu kommen, der das ganze künstlerische Wirken übersehen lässt, dann straft der betreffende Meister mit einem späteren Werke womöglich den ganzen schönen Aufbau Lügen und man sitzt mit seiner Weisheit auf dem Trocknen. Die Wechsel aber, die man auf die Zukunft zieht, werden ohnehin nur zu oft protestiert. Kurz, es ist schwer. Es ist nun aber eine so hohe, rein musikalische Freude, sich in Georg Schumanns Werke zu vertiefen und ihre Schönheiten zu verkündigen, dass schon die Aufgabe, deutsche Musiker und deutsche Hörer auf den Berliner Meister hinzuführen, eine lohnende und ihre Erfüllung ein Verdienst wäre. Wer den Weg, den die moderne Tonkunst seit Wagners Tode eingeschlagen hat, mit Aufmerksamkeit verfolgt, findet, dass derselbe nach Süden weist. Anton Bruckner, der noch im lebhaften Verkehr mit Wagner stand, sein grösster Schüler, G. Mahler, R. Strauss, H. Wolf, Max Reger, Thuille und die ganze Münchener Schule, Hausegger, alle diese prominenten Namen in unserem Musikleben, sind Süddeutsche, bzw. Österreicher der Geburt und dem Schaffen nach, und wenn auch der knorrige Reger mancherlei niederdeutsche Züge aufweist, so verleugnet

er doch im grossen und ganzen seinen bajuvarischen Ursprung nicht. Bei allen den Genannten kann wohl von einer süddeutschen Schule nicht gesprochen werden, liegt doch z. B. zwischen Straussens und Regers Musik eine Welt. Dennoch aber eignet eine gewisse Gemeinsamkeit des Temperamentes allen diesen Pfadfindern, deren Auge und Ohr aufgehört hatte, unverwandt nach Bayreuth gerichtet zu sein, sowie eine gesunde Sinnlichkeit, die mit virtuoser Beherrschung aller Klangmittel sowie aller Technik ausgestattet, der eigenen Welt lauschte, um sie zu deuten, der Welt, die ihnen Nietzsche aufgetan, einer jauchzenden, ja sagenden Welt. Und wenn auch für manchen der Bogen des Zarathustrafirmaments zu hoch und weit gespannt war, also dass seine Künstlerschaft Risse bekam, so ist unter diesem Himmelsbogen auch Platz für eine Kleinkunst, die nur Toren gering einschätzen.

War nun Wagner ein Abschluss auf seinem Gebiete, ein gewaltiges Sela in der dramatischen Musik, so schien die Domäne des Johannes Brahms mit seinem Tode zwar nicht abgeschlossen, aber zum Weiterbau nicht verlockend. Die „absolute“ Musik hatte einen etwas anrüchigen Beigeschmack bekommen, kalter Formalismus ward ihr vorgeworfen, leeres Drauflosmusizieren, kurz norddeutsche Kälte. Dagegen die lodernde, farbenprächtige süddeutsche Klangwelt, die lachenden Zerstörer alter Gesetze, der triumphierende Festmarsch in ein neues Kunstland, die Musik die Verkünderin der letzten, feinsten Seelenkräfte — wer mochte da noch dem klugen alten Herren, der in Ischl seine feinen Tonlinien gesponnen hatte, weiter lauschen? Und doch — die Natur macht keine Sprünge. Denn die Linie, die von dem Thüringer Bach über den Niederdeutschen Beethoven, den Sachsen Schumann zu dem Niedersachsen Brahms führte, konnte nicht in der Luft hängen bleiben, sondern musste aufgenommen werden; denn die absolute Musik war eben — malgré tout — nicht tot. Wir dürfen nun in Georg Schumann, dem Sachsen, denjenigen sehen, der diese Linie weiterzuführen berufen ist, nicht in einem Gegensatze zu seinen süddeutschen Mitkämpfern, nicht in einem „Entweder — oder“, sondern in einem „Sowohl — als auch“. Denn

zahllos sind die Wege, die zum Heiligtume der Kunst führen, fast so zahllos wie die Künstler selbst, und wohl uns Deutschen, dass gerade unser grösster politischer Fehler, der Partikularismus, soviele interessante künstlerischen Persönlichkeiten zeitigt, die sich wohl manchmal feindlich anblicken, bald aber — jeder Kampf ist ein Missverständnis — sich verstehen und ihre Güter gegenseitig austauschen lernen.

Der äussere Lebenslauf G. Schumanns ist kurz erzählt. Am 25. Oktober 1866 in Königstein a. d. Elbe geboren, erhielt er von seinem Vater, der daselbst Stadtmusikdirektor ist, seine erste Ausbildung, die ihn befähigte, mit neun Jahren die erste Geige des Stadtorchesters, zu spielen. Sein Grossvater, der Stadtkantor, führte ihn der Orgel zu, sodass er mit 12 Jahren bereits das Organistenamt in seiner Vaterstadt ausüben konnte. Ihm war also der beneidenswerteste Bildungsgang für den Musiker, dass er nämlich das Handwerksmässig-Technische seiner Kunst fast auch in der äusseren Form des Handwerks schon in frühester Jugend erlernte und so mit reifendem Verstand und erwachender künstlerischer Eigenart im Besitze des ganzen musikalischen Rüstzeuges war. Wie viele tüchtige Kräfte kommen nicht zur vollen Entfaltung infolge der Unzulänglichkeit eben dieses Rüstzeuges, das sie sich aneignen müssen in einem Alter, wo die geistige Potenz schon zu höherer Betätigung drängt. Im Jahre 1881 liess sich unser Georg zum ersten Male als Pianist hören, erregte die Aufmerksamkeit Reineckes und kam aufs Leipziger Konservatorium, wo er in einer Anzahl Kompositionen der klassischen Form seine Kräfte zu regen begann. Einem jungen Musiker seiner Begabung, der schon damals als Pianist Aufsehen erregte, konnte der äussere Erfolg nicht fehlen, zumal er mit seinem virtuosen Können sowohl auf dem Instrumente, als auf dem Gebiete der Komposition die Persönlichkeit des zur Gefolgschaft zwingenden Dirigenten verband. So sehen wir ihn denn in Danzig und Bremen diese Tätigkeit ausüben und schliesslich an seinem jetzigen Platze, einem der ersten Ehrenplätze, die die deutsche Musikwelt zu vergeben hat, an der Spitze der Berliner Singakademie, wo er in die einigermassen

erstarrten Traditionen dieses Instituts mit seiner künstlerischen Eigenart neues Leben und Licht brachte. Dass der Besitz einer derartigen Stellung auch dem schaffenden Künstler in ihm eine gewisse wohltuende Sicherheit verleiht, wer wollte das leugnen? Ein Künstler, der in seinem Arbeiten von der, wenn auch uneingestandenen, ängstlichen Frage: „Wie wird mein Werk einschlagen"? vollkommen unberührt, nur dem nachzufragen braucht, was in ihm lebt, der anderseits aber in der beruflichen Beschäftigung mit den Altmeistern aller Jahrhunderte ein nicht zu unterschätzendes Gegengewicht gegen das allzugrüblerische Versenken in die eigene Psyche besitzt, hat vor vielen Mitschaffenden schon einen grossen Vorsprung. Seine Musik wird immer tönendes Leben, überredende Kraft haben und wird zum Genusse und zur Erhebung eher als zu spekulativen Deutungen Anlass geben. Wird nicht nervös, sondern gesund sein, der eigenen Wurzeln ebenso wie der Ziele bewusst — kurz, wird norddeutsch sein.

So stünden wir denn mit unseren Ausführungen an der Schwelle seiner Werke. Schumann ist gegenwärtig bei op. 41 angekommen. Seine Werke enthalten Klavierstücke, Lieder, Kammermusik, Orchesterwerke und Chorwerke mit und ohne Begleitung. Man sieht, mit Ausnahme der dramatischen Musik versucht er sich in allen Gebieten und es ist hochinteressant zu beobachten, wie er von seinen frühesten Werken an immer mehr fortschreitet, immer freier, immer eigener wird, wie das Formenspiel immer mehr Inhalt erhält. Wenn ich auf diese Entwickelung hier nicht näher eingehe, so geschieht das, weil dieselbe eben noch nicht abgeschlossen ist, der lebende Meister aber nur nach den Werken seiner letzten höchsten Reife billigerweise bemessen werden darf. Darum soll der jugendliche Frohmut, der sein erstes Chorwerk, „Amor und Psyche" op. 3 durchweht, nicht gering eingeschätzt werden. Aus dem naiven Glauben eines jungen, reinen Künstlerherzens, der uns dort entgegenweht, entstehen jene Werke voll packender Wucht und Seelengrösse, wie wir sie in der „Totenklage" und der „Sehnsucht" bewundern. Ebenso sehen wir schon in den ersten

Klavierstücken die gewandte Beherrschung der Form, jenen eigenartigen Instinkt für Klavierwirkung, der den späteren Kammermusikwerken neben dem hochbedeutsamen Inhalt die blendende Form gibt, die so sehr zum weiteren Eindringen, zur Vertiefung, zum Nachspüren der letzten Feinheiten einladet. Um Schumanns künstlerische Persönlichkeit in bestimmten Umrissen zu geben, wollen wir versuchen, ihn in denjenigen seiner Werke zu würdigen, die seine Physiognomie am deutlichsten tragen und hoffen, dass die Bekanntschaft mit diesen schon allein den Wunsch zeitigt, sich auch mit den übrigen zu beschäftigen.

Wir wählen zu diesem Zwecke sein Trio op. 25. Ein Thema, das noch an die Romantiker erinnert, tritt uns entgegen, aber welche Keimkraft besitzt es, wie fordert es in seiner höchsten Erhebung den Gegensatz geradezu heraus! Das Gegenspiel der beiden Kräfte ohne sklavisches Festhalten an der klassischen Form ist stets von jener Logik beseelt, wie sie uns in den Werken der Klassiker und der späteren Meister der Kammermusik das Gefühl einer inneren Notwendigkeit der einzelnen Teile, einer Art musikalischer Kausalität erzeugt. Entwickelung und Gegensatz, diese beiden Hauptfaktoren der Instrumentalmusik, hier sind sie, ebenso wie in dem Quartett op. 29 in reichster Weise ausgeprägt, ohne dass Schumann je in die Gefahr gerät, bei allem Glanz in Klang und Figur ins Spielerische zu verfallen. Das melodische Wechselspiel der drei Stimmen im zweiten Satz zeigt uns den Melodiker Schumann in seinen grosszügigen Linien. Sowohl der melodische Bau des Themas mit seinem Kontrapunkt, als vornehmlich der Gang des ganzen Satzes, der wie eine einzige grosse Melodie an uns vorüberrauscht, — der flimmernde Zwischensatz mit seinem drängenden, nervösen Leben nicht ausgenommen — strafen die fable convenue, als gäbe es keine Adagios mehr, glänzend Lügen. Das ist ein langsamer Satz mit dem tiefen kräftigen Atemzuge der Klassiker, eine grosse dreiteilige Form von entzückendem Ebenmasse und berauschendem Wohlklange. Wenig Philosophie — sehr viel Musik. Im dritten Satze kein Scherzo, mehr ein Idyll, ein Pastorale. Schumanns

sieghafter Humor hält sich hier noch zurück, obgleich er an einigen Stellen kaum zu zügeln ist. Auch in diesem Satze, die gleiche, weit ausladende Melodik, die besonders im Trio, wenn man den Mittelsatz so nennen darf, zu den rollenden Zweiunddreissigsteln der Begleitung ihre Triumphe feiert. Den Humor bringt erst das Finale. Hier haben sich drei lustige Musikanten ein Stelldichein gegeben. Jeder sucht den anderen an Tollheiten und Geschicklichkeit zu überbieten. Gleich zu Beginn hat der Cellist seine Kadenz, dann will der Geiger zeigen, dass er's auch kann, der Pianist will nicht zurückstehen, und nun geht ein Tollen in Triolen los, das überaus lustig zu hören ist. Bald löst sich ein wichtigtuerisches Thema los, das von den anderen Stimmen fortwährend ausgelacht und auf die Nase geworfen wird, und so geht es in übermütiger Jagd bis zum Schlusse. Und doch keine Kakophonie, alles edle schöne Musik, deren Lachen nie zur Grimasse wird. Man kann einen Meister erst dann richtig einschätzen, wenn er seinen Humor gezeigt hat. Eine Pose kann man sich bis zur Täuschung anempfinden, kontrapunktische Gelehrsamkeit kann man sich einlernen, Humor aber muss echt sein, oder es ist keiner. Und der Humorist Schumann wird sich uns noch in so reizvoller Weise zeigen, dass wir ihn schon darum lieben müssen, denn es ist der göttliche Humor einer grossen Seele, kein albernes, leeres Ulken. Sein Thema aber hat er so lieb gewonnen, dass er es in seinen „Variationen und Doppelfuge über ein lustiges Thema für grosses Orchester" op. 30 noch einmal aufmarschieren lässt. Doch davon später. Schätzen wir im grossen und ganzen den Kunstwert dieses Trios, das die Hauptmerkmale des Schumannschen Schaffens in sich birgt, so finden wir in erster Linie die Knappheit und Präzision des Ausdrucks, der selbst in den grössten Formen das schöne Ebenmaass einer künstlerisch durchdachten Architektur zeigt. Teilt er diesen Vorzug mit Brahms, so ist er ihm überlegen in der sinnfälligeren Schönheit der Melodie und dem freien Gange des polyphonen Gewebes. Er ist, offen sei es gesagt, sinnlicher wie Brahms, und wo dieser fast absichtlich sgrafitto zeichnet, leuchten die

Schumannschen Tonbilder stets in tiefen Farben. Darum ihn geringerer Tiefe zu zeihen, wäre falsch. Die Tiefe eines Tonwerkes kann doch nur darin liegen, dass der gedankliche Inhalt mit dem sinnlichen Eindruck der ersten Apperception nicht erschöpft ist, sondern dem kundigen liebevollen Nachspüren erst seine letzten Schönheiten offenbart. Auf diese Probe darf es Schumanns Tonsprache getrost ankommen lassen. Welche Fülle kontrapunktischer und harmonischer Details bieten sich dem Forscher bei ihm auf Schritt und Tritt.

Das Gesagte gilt in noch höherem Masse für sein Klavierquartett op. 29. Hier sind die Abmessungen grösser, der erste Satz voll heroischer Wucht, der zweite ein wundersamer Cellogesang, das Scherzo wild und verwegen, dem ersten Thema entsprossen, der letzte Satz ein titanisches Aufbäumen voll orchestraler Wirkung. Alles ist, gegen das Trio gehalten, grösser, monumentaler; doch es ist derselbe Bauherr, derselbe feinabwiegende Verstand, der sich das Pathos nicht über den Kopf wachsen lässt, sondern der mit dem Kothurn auch selber höher wird. „Die Leidenschaft kann man immer", sagt Nietzsche; auf diese verzichtet Schumann und seine Hörer werden von ihm nicht nervös erregt, nicht stimuliert, sondern empfinden jenes Sichweiten der eigenen Seele, jenen geheimnisvollen Fernblick in das Märchenland des Schönen, der bis jetzt jeder Deutung und jedes Wortes gespottet hat. Trivial: Man kommt sich furchtbar anständig beim Hören vor. Erwähnt sei hier noch sein Klavierquintett op. 18, sowie seine Cellosonate op. 19, die die gleichen Merkmale mehr oder weniger tragen und den kammermusizierenden Kreisen aufs wärmste empfohlen werden können.

Der nächste Schritt unserer Betrachtung führt uns in Schumanns Orchesterwerke ein. Die Symphonien seiner Studienzeit sind wohl nicht veröffentlicht, und so beginnt der Reigen dieser Werke mit seiner Suite für grosses Orchester „Zur Karnevalszeit" op. 22. Ein näheres Eingehen wollen wir mit Rücksicht auf die gerunzelte Stirn des Herrn Redakteurs und zu gunsten der anderen grossen Humoreske op. 30 uns versagen. Hingewiesen aber muss entschieden auf den köstlichen

Witz werden, der uns ganz zum Schlusse der Suite die beiden betrunkenen Fagotte mit ihrem Zungenschlag zeigt, wie sie das Thema nicht mehr zu Ende bringen und vom ganzen Orchester ausgelacht werden.

Nun aber zu unserem mehrerwähnten op. 30, das besonders nach dem Erscheinen der Domestica ein erhöhtes Interesse beansprucht. (Die Duplizität der Ereignisse zeigt sich nämlich in hochbedeutsamer Weise darin, dass beide Meister ihren Humor in der Form der Doppelfuge gipfeln lassen). — Das Thema (C dur) setzt nach einer marktschreierischen Fanfare mit Haydnscher Schalkhaftigkeit ein (Wir kennen es bekanntlich schon aus dem Trio op. 25). 1. Var.: Lustiges Spiel in den Holzbläsern. Fagotte bringen in vierstimmigem Satz das Thema. Den ersten Viertakt beschliesst bremsender Kontrafagott, gezupfte Geigen setzen fort — Flöten und Oboen schütteln sich vor Lachen. Wechselspiel zwischen Streichern und Bläsern. Pauke will auch mittun, bringt's aber nicht über die drei ersten Töne des Themas hinaus und wiederholt diese mit der Zähigkeit des dickköpfigen Troddels gegen den Protest des ganzen Orchesters und — behält schliesslich das letzte Wort. 2. Var.: Wie Lerchenschlag steigt die Flöte in eleganter Achtelfigur in die Höhe und scheint die gefiederten Sänger zum Wettkampf aufzufordern. Und nun zwitscherts, pfeifts, schnatterts, gackerts in possierlichster Weise um die Wette. 3. Var.: In anmutigem Reigen wiegen die Streicher im $^6/_4$ das Thema, die andern Instrumente folgen. Die Bässe halten den Grundton in langsamer Trillerbewegung, die Hörner greifen bedeutsam ein, mit grosser Steigerung schliesst die Variation. 4. Var.: Glitzernder Elfenspuk, der in der 5. Var. in einen entzückenden Tanz übergeht und jäh auf der Dominante abbricht — da erklingen Trauerweisen (6. Var.), gedämpfte Trommeln; der Dreiklang hat in bitterem Grame sein Gesicht so verzerrt, dass er's nicht mehr zur reinen Quinte bringt. Alles übermässiger Dreiklang! Harlekin ist tot — marcia funebre sulla morte d'un arlequino! Aber das Gesindel kann nicht ernst bleiben, sondern wirbelt in der 7. Variation wieder bunt durcheinander und zerrt das arme, eben begrabene Thema zur Länge eines über-

mütigen Kapriccios. Da lösen sich (8. Var.) zwei reizende Frauenzimmerchen los, zwei Geigenfeen, die zu dem Thema, im Ländlerrhythmus, von Flöten und Klarinetten geblasen, unter Harfenbegleitung ihre entzückenden Kapriolen geigen. Alles duftiges Rokoko! Doch der Schulmeister naht! Silentium für die Doppelfuge! All der holde Zauber verkriecht sich in drolligen Basstrillern und lauscht bange, denn jetzt wird's fürchterlich korrekt. Und nun kommt das Thema — wie spreizig steif sind seine gebrochenen Quartenschritte, wie richtig Tonika mit Dominante, Dominante mit Tonika beantwortet! Die Bläser entwickeln das zweite Thema und — wer Teufel kann mit unbeholfener Rede dem tollen Treiben, das sich nun entwickelt, folgen! Die Perücke wird bald zerrissen und flattert in tausend Fetzen durch die Partitur. Schliesslich schreit alles vor lauter Vergnügen; der Kundige aber merkt, dass eine Meisterhand diese Lustigkeit unmerklich leitet und stets dafür sorgt, dass der Witz nie in Plattheit übergeht. Ein Vergleich mit der Doppelfuge der Domestica zeigt den anfangs erwähnten Temperamentsunterschied des norddeutschen und süddeutschen Meisters; ist Strauss pointierter, pikanter, so ist Schumanns Fuge drolliger, behaglicher. Wir aber sind beiden Werken gegenüber die tertii gaudentes, die nur fragen müssen, warum Schumanns sonnige Heiterkeit noch so selten die schwerlebigen Programme unserer grossen Konzertinstitute belebt. Haben wir uns mit dem heiteren Humor Schumanns eingehend beschäftigt, so muss jetzt des gewaltigen Gegenstückes gedacht werden, das er in seinen Symphonischen Variationen über den Choral „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ (op. 24) geliefert hat. Ein erhebendes Seelengemälde, das Ringen der zagenden, zweifelnden Seele und der jubelnde Sieg des Gottvertrauens gibt der Variationenfolge ihren psychologischen Grundgedanken. Die kraftvolle dorische Fuge über den Choral, die das Werk beschliesst, zeigt die unerschöpfliche Ausdrucksfähigkeit dieser edelsten aller Tonformen in der Hand des Meisters. Da ist noch ferner die entzückend frische Ouvertüre „Liebesfrühling“, in der von ganz besonderer Feinheit die Bildung der

beiden Hauptthemen ist, der stürmende, überfeurige Jüngling und die holde, zurückhaltende Jungfrau, die in ihrem Auftreten und ihren Beziehungen zugleich in äusserst reizvoller Weise die Form des ersten Sonatensatzes symbolisieren. Einer eingehenderen Besprechung wäre auch die Serenade op. 34 wert, doch müssen wir uns nunmehr dem Chorkomponisten Schumann zuwenden, der mit seiner „Totenklage“ op. 33 und seiner „Sehnsucht“ op. 40 zwei so markante Chorgesänge geschaffen hat, dass diese beiden schon hinreichen, um Schumanns Bedeutung als Meister der Tonkunst ein für allemal festzustellen. Hier zeigt er sich am augenfälligsten als den Brahmserben, der aber das Ererbte selbst erworben und bereichert hat. Schumann hatte schon in seinen „Drei geistlichen Gesängen“ op. 31 gezeigt, wie die Kühnheit seiner Gedanken auch im engen Rahmen des kirchlichen, unbegleiteten Chorgesanges zur Geltung kommt. Die Schulmeister hat er ja damit allerdings in ein gerechtes Entsetzen versetzt, den Kundigen aber erfreut er durch die souveräne Art seiner Stimmführung. Freilich, wer eine Partitur nur vertikal und nicht horizontal lesen kann, den wird manche scheinbare Härte schrecken. Es kommt aber nicht auf den jeweiligen Zusammenklang an, sondern auf das tönende Leben des ganzen Stimmengewebes, und so wird Schumanns gestaltende Polyphonie, mit welcher er in seinen künstlerischen Vorfahren, namentlich in Bach und Brahms wurzelt, bei allen ordentlichen Leuten den Sieg über Schulbedenken davon tragen. Dieser Chorstil feiert nun namentlich in der „Totenklage“ seine Triumphe.

Man beachte, wie er das Thema „Durch die Strassen der Städte . . . schreitet das Unglück“ einführt. Dieses unheilvolle Schleichen des Motives, das sich mit den übrigen Stimmen stets in der kleinen Sekunde begegnet, ein Zusammenklang, der mit seiner mitleidslosen Schärfe so packend und dabei so wundervoll knapp ist, kündet einen Meister des Ausdrucks, der multum, non multa sagt. Die Einführung des Chorals „Jesus meine Zuversicht“ hebt den Inhalt des Gedichts aus dem Rahmen der hellenischen Schicksalstragödie in die Sphäre der christlichen Anschauung.

Daraus erklärt sich der mild versöhnende Ton, auf welchen die Schlussworte: „Nicht an die Güter hänge dein Herz“ . . . gestimmt sind. Man hat Schumann daraus einen Vorwurf gemacht. Meines Erachtens mit Unrecht! Da er nicht daran gedacht hat, sein Werk in einen organischen Zusammenhang mit der Tragödie zu bringen, war es nicht nur sein unveräusserliches Recht, sondern auch seine Pflicht, in seine Musik den Eindruck niederzulegen, den er persönlich aus des Dichters Worten empfangen hatte. Nach dem gewaltigen Gewittersturm, in welchem des armen Menschen ganze Wehrlosigkeit den Schicksalsgewalten gegenüber in so grellen Farben gemalt wurde, wirkt diese milde Resignation doppelt wundervoll. Wer da aber meint, dass Schumann sich begnügt habe, in einem H dur-Idyll à la Mendelssohn einen restlosen Seelenfrieden zu schildern, der schaue die Stelle nach Eintritt der Sechsstimmigkeit an, wo der erste Sopran mit dem Worte „Schmerz“ nach dem hohen g geht, beachte sinnend die unglaubliche Feinheit dieser Stimmführung und erkenne, dass es Blumen auf teuren Gräbern sind, die da in diesen Tönen so herrlich blühn und dass mit dem Sieg über das vernichtende Schicksalsmotiv am Schlusse ein unausgesprochenes: „Die Liebe höret nimmer auf“, erklingt. Ich meine, es ist nicht eben ungeschickt und Schillers Geist nicht entgegen, wenn Polyhymnia diese feinsten Seelenregungen ausspricht. So hat diese Muse es auch unternommen, des gleichen Dichters „Sehnsucht“ mit allen den mystischen Schönheiten auszustatten, die jenseits der Sprache liegen und die Schiller auch mit den Worten „Harmonien hör ich klingen, Töne süsser Himmelsruh“ geradezu in seinen Dienst gerufen hat. Nun ich glaube, Georg Schumann hat diesem Rufe in herrlicher Weise entsprochen. Ein Wunderland hat er vor uns aufgetan von zauberischer Schönheit, bei welchem sich namentlich seine Kunst des Instrumentierens zu vollster Reife entwickelt hat. Hier berührt er sich schon mit seinen süddeutschen Kollegen, die von Anfang an das Klangliche auf ihr Panier geschrieben hatten. Den Männerchören hat er ferner mit seinem op. 41 vier äusserst wirkungsvolle Lieder geschenkt

und dadurch beigetragen, dieses Stiefkind in der Familie der deutschen Tonwerke aus der Asche hervorzuholen. Während der Niederschrift dieser Zeilen erschien bei Leuckart-Leipzig eine Passacaglia für grosse Orgel op. 39 über den Namen Bach, in welcher sich Schumann zum ersten und hoffentlich nicht zum letzten Male als Orgelkomponisten zeigt. Mit feinem Verständnis für die Natur dieses Instrumentes baut er auf seinem Ostinato ein wundervolles Variationenwerk auf, das den Organisten eine ebenso interessante wie dankbare Aufgabe stellt. —

Wir sind am Ende. Die neueste Symphonie, liegt mir noch nicht vor; ich bin aber fast versucht, aus der Kenntnis der bisher erschienenen Werke ein Bild zu entwerfen, wie sie ungefähr gebaut sein dürfte*). Ein Musiker wie G. Schumann entwickelt sich nicht sprunghaft; er geht den Weg, den er gehen muss, und wenn er gezeigt hat, wie man von Bach über Beethoven und Brahms zu fast gleichen Zielen gelangt, wie die Meister, die von Bach, in dem sie nun einmal alle wurzeln, über Wagner und Liszt gehen, so darf man sich dieses circulus von Herzen freuen und wünschen, dass die getrennt Marschierenden gemeinsam Schlagende werden, Kämpfer „contre les Philistins", welche ja die Vielen sind, die unglaublich Vielen. Nennt man aber die besten Namen dieser Kämpfer, so wird auch jederzeit Georg Schumanns Name genannt werden, und man wird ihn hören müssen, wo überall in der Welt ernsthafte Leute Musik treiben.

Nach Fertigstellung obigen Artikels ist nun auch G. Schumanns erste Symphonie op. 42 (F moll) erschienen. Das Werk, in grössten Dimensionen gehalten, reiht sich den übrigen Orchesterwerken nicht nur ebenbürtig an, sondern bedeutet eine Krönung derselben, das Fazit, was der Komponist aus der Summe seines kontrapunktischen und orchestralen Könnens zieht. Ein näheres Eingehen auf das Werk würde eine besondere Abhandlung verlangen, auf die wir — vorläufig verzichten müssen.

---

*) Doch ich werde eingedenk meiner eingangs gemachten Bemerkung über später erscheinende Werke diesen Versuch weislich unterdrücken.

Die Symphonie gehört allerdings zu den Werken, zu denen man hinkommen muss, die uns nicht entgegenkommen und die sich dem Hörer je nach dem, was er mitbringt, in grösserem oder geringerem Masse offenbaren.

Jedenfalls zeigt sich in ihr, wie der Komponist in dem von uns bis dahin beobachteten Entwickelungsgange sprunglos und doch entschieden weiterschreitet. Darum können wir ihr das Motto mit auf den Weg geben: „Recht hat jeder eigene Charakter, der übereinstimmt mit sich selbst".

August Bungert.

August Bungert

(geb. zu Mülheim [Ruhr] am 14. März 1846).

August Bungert

von

Max Chop.

Am 14. März 1906 vollendete maëstro August Bungert in der Stille und Zurückgezogenheit seines rheinischen Tuskulum zu Leutesdorf unter dem Krahnenberge das sechzigste Lebensjahr. Kaum hat ein Tondichter die Mitwelt mehr beschäftigt, als Bungert im Dezennium 1893—1903, da Lilli Lehmann, Lillian Sanderson u. a. seine köstlichen Lieder in meisterhafter Interpretation der Öffentlichkeit vermittelten, als an der Dresdener Hofoper die Tetralogie „Odyssee" unter Schuchs genialer Leitung herauskam und zugleich mit der grenzenlosen Begeisterung erbittertste Opposition veranlasste. Und als jene Opposition ihren Scheinsieg davongetragen hatte, als die Bungert-Tragödien wie auf Kommando, von den Bühnen in Dresden, Hamburg und Berlin wieder verschwanden, da konnte das feinsichtige Auge sehr wohl den Anstoss verfolgen, den die grosszügige Idee, wie sie Goethe in der Helena-Episode seines „Faust II" für die Dichtung behandelt: Eine Verbindung griechischen Mythos' mit moderner Tonkunst, zurückgelassen hatte. Die Blicke idealdenkender und spekulativer Komponisten wandten sich dem durch Bungert erschlossenem Gebiete zu, antike Stoffe kamen in Mode. Keiner ihrer musikalischen Bearbeiter und Former hat einen annähernd gleichen Erfolg gehabt, wie unser maëstro; dieser Erfolg war keineswegs ein oberflächlicher, durch äussere Dinge veranlasster. Die Besten unter den Musikern, Kritikern, Poeten bekannten sich offen als überwältigt durch die grosszügige Art szenischer Zusammenfassung, durch die Leuchtkraft

der Bühnenbilder und die zwingende Grösse der musikalischen Gedanken. — Und trotz all' dieser Tatsachen siegte die Opposition! Seit drei Jahren hört man von Bungerts Tragödien nichts mehr. Nur unlängst ging die Mitteilung durch die Blätter, dass der Meister in Italien, in Cornigliano an der Riviera, eine „Missa solemnis" beendet habe. Ich kann dieser Neuigkeit noch die weitere hinzufügen, dass auch das erste der drei „Ilias"-Musikdramen aufführungsfertig vorliegt.

Die auf engen Rahmen angewiesene Biographie kann sich mit Einzelheiten jenes Kampfes nicht befassen, nicht abwägen, wo das objektive Urteil der persönlichen Missgunst und anderen Einflüssen gewichen ist, nicht die Fälle nennen, in denen über Nacht aus dem Saulus ein Paulus ward, auch nicht jenen Gründen nachgehen, aus denen Werke, die vom Publikum enthusiastisch aufgenommen und bei jeder Wiederholung gefeiert wurden, plötzlich vom Spielplane der drei grössten deutschen Bühnen verschwanden.*) Gegenstand eingehender Darstellung muss der „Fall Bungert" über lang oder kurz werden, zugleich eine interessante Studie über die massgebenden Einflüsse um die Neige des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Hier handelt es sich nur darum, in sachlicher Darstellung die Psychologie solcher Möglichkeit aus der Kultur der Zeit zu folgern: Kein Tondichter nach Richard Wagner hat ähnliches Aufsehen mit seinen Dramen erregt, wie Bungert. Insofern ist in dem System des „Menschlich-Allzumenschlichem" ein taktischer Fehler passiert, als man den Kampf zu spät eröffnete, nachdem sich der Meister durch seine Werke bereits aufs Glänzendste legitimiert hatte. Darum wird der Sieg der Gegner auch nur einen vorübergehenden Zustand geschaffen haben, der eben als Ausnahme wieder zum Normalen zurückführen muss. Übereifrige, freundschaftliche Begeisterung, die äussere Ähnlichkeit des Bungertschen mit dem Lebenswerke

*) Der Dresdener Hofoper brachten die Bungerttragödien während der verhältnismässig kurzen Aufführungsdauer etwa 300 000 Mk. ein.

Wagners, endlich aber der diametral dem klügelnden, in orchestrale und kompositorische Kombinationstechnik sich verlierenden „Geiste der Zeit“ gegenüberstehende musikalische Stil Bungerts haben viel zur Verkennung beigetragen. Die Form des von Wagner geschaffenen Musikdramas, namentlich die motivische Arbeit, ward natürlich von Bungert übernommen; jene Form aber mit dem tönenden Inhalte zu füllen, wie ihn der lachende Himmel Griechenlands, die Sonne Homers, verlangten, setzte ganz andere Bedingungen voraus, als die düsterer Nordlandssage entnommenen Stoffe Wagners: Farbenfrohe Phantasie und schöngeistige Freude am Ausstrahlen gewonnener Eindrücke! Breite Themen strömen dahin, der melodiöse Wohllaut bleibt überall bestimmend, die blühende Erfindung treibt Knospe auf Knospe, die Technik der Arbeit sieht sich zu untergeordneter Rolle beschieden, alles ist durchsichtig, klar und fasslich gehalten, es wendet sich fast ausschliesslich an unser Gefühlsleben. Damit war der Gegensatz zum grüblerischen Zuge der Zeit gegeben, zu ihrem Formalismus, ihrer äusseren Harmonisierungs- und Kombinationstechnik, die sich in gleichem Masse ihrer Entwickelung von der inneren Wahrheit, vom stark afficierten Empfindungsleben, abwendet. Bungert ist musikalischer Poet, ihm gilt die Stimmung Alles, sie schildert er im leuchtenden Kolorit seiner südlich-entzündlichen Natur; die herrschende Richtung entlehnt ihr Rüstzeug der Philosophie, der Logik, der Permutationskunst, sie sucht ihren Programmen Ideen dienstbar zu machen, über deren Darstellbarkeit durch Töne eine gesunde musikalische Asthetik doch mitunter stark im Zweifel sein muss. Bungert bleibt immer Naturmensch. Alle Eindrücke, die ihm die Natur übermittelt, erklingen, in Töne umgesetzt, sofort wieder aus ihm heraus; seine lebhafte Phantasie bevölkert die einsame Umgebung mit ihren Lieblingsgestalten. So schrieb mir der Komponist im Jahre 1892 vom Rheine: „Hier oben im stillen lauschigen Walde über dem Rheine ist es wunderschön; da bin ich allein mit meinen Helden und Heldinnen des Homer. Es ist zwar schön, durch die Hochwälder zu fahren, aber am liebsten laufe ich zu

Fuss mit den Gedanken allein, und mit mir wandeln dann die grossen Unsterblichen". . . Das ist der Grundzug der Kompositionsart Bungerts: Unmittelbare Umsetzung des schöngeistig-anregenden Eindrucks in Töne! Auch bei seinen Liedern! In einem anderen Briefe erklärte er mir: „Wunderbarer Weise steht jedes Lied fast stets in Kopf und Herzen vollendet oder annähernd vollendet vor mir. Ich fand das Alles so natürlich. Ich setze eben alles Dichterische in Musik, d. h. die Musik kommt beim wirklich Dichterischen mir von selbst entgegen. Meist, wenn ich in richtiger Stimmung Gedichte lese, so kann ich schon am Rande die Komposition niederschreiben und (wunderbarer Weise oft!) entdecke ich, weiter lesend, auch schon die weitere Form, die Möglichkeit des Formumrisses, durchaus klar. So entstanden unzählige Lieder der Königin (Carmen Sylva), ich am Flügel sitzend, sie die Gedichte niederschreibend auf den Block; dann abgerissen die Blätter auf das Flügel-Notenpult noch nass hingestellt, so sang ich schon den Anfang, indessen Carmen Sylva das Gedicht zu Ende schrieb. Hier könnte ich die interessantesten, ja oft wunderbarsten Dinge erzählen von Dichten und Inmusiksetzen, wo der liebe Gott bei uns war". . .

Das Lebenswerk: „Homerische Welt" zerfällt in die beiden Tetralogien „Odyssee" und „Ilias". An der „Ilias" arbeitet Bungert zur Zeit, während die „Odyssee" mit den vier Dramen: „Kirke", „Nausikaa", „Odysseus' Heimkehr" und „Odysseus' Tod" abgeschlossen vorliegt. Das Dresdener Hoftheater ist die einzige Bühne gewesen, die das Riesenwerk vollständig zur Aufführung brachte. Am 12. Dezember 1896 fand die Uraufführung der „Heimkehr" statt. Generalmusikdirektor von Schuchs zähe Energie und ausserordentliche künstlerische Intelligenz hatte, unterstützt von einer Schar exquisiter Sänger (Scheidemantel, Anthes, Wittich, Chavanne), einem ausgezeichneten Orchester und dem für das Werk begeisterten Intendanten Grafen Seebach, alle Schwierigkeiten der Inszenierung und Darstellung siegreich überwunden. Dass je ein Kunsttempel ähnliche Ausbrüche des Enthusiasmus gesehen hat, als bei dieser Premiere, erscheint mir zweifelhaft. Am Schlusse der

meisterhaft gelungenen Aufführung wurde der Tondichter neben den Hauptmitwirkenden über fünfzig Mal gerufen von einem aus der musikalischen Aristokratie und einem Parquett von Kritikern bestehenden Publikum; ein wahrer Tumult herrschte, Bungert musste sich mit einigen Worten des Dankes auslösen. Am 29. Januar 1898 („Odysseus' Heimkehr" hatte unterdessen etwa 30 Wiederholungen bei gleich begeisterter Stimmung erlebt) brachte Dresden die „Kirke"; „Nausikaa" erschien im Winter 1900/1901 auf dem Spielplane, „Odysseus' Tod" am 30. Oktober 1903. „Kirke" und „Nausikaa" trugen der „Heimkehr" etwa gleichkommende Erfolge ein, während „Odysseus' Tod" einer durch die systematische Bungerthetze veranlassten mehr reservierten Stimmung begegnete, immerhin aber noch glänzend abschnitt. In Hamburg, das „Heimkehr" und „Kirke" unter Bittongs Direktion aufs Repertoir nahm, wurde der Komponist geradezu überschwänglich gefeiert. Das Berliner Opernhaus setzte am 31. März 1898 nach manchen sehr interessanten Intriguen die „Heimkehr" durch; man bereitete auch hier dem Werke enthusiastischen Empfang, fünfzehn Wiederholungen brachten ausverkaufte Häuser. Im Beginn der Saison 1898/99 erschien das Werk noch einmal auf dem Spielplane, um dann in der bekannten „Versenkung" spurlos zu verschwinden. Der leidenschaftlich entbrannte Kampf der Meinungen flaute immer mehr ab, das Ziel der Gegner schien erreicht zu sein. Auch an den beiden anderen Bühnen erledigte man die „aktuelle", für viele Leute unangenehme Bungertfrage damit, dass die Werke — kalt gestellt wurden. —

Die „Odyssee" greift auf die nachhomerische Telegonossage zurück: In „Kirke" sehen wir zunächst den Helden im Kampfe mit Polyphemos, dem Sohne Poseidons, den er blendet, dann bei der Heliostochter Kirke auf Aea. Odysseus, der Sohn dunkler Erde, sich sehnend nach Licht, Kirke, die Tochter des Lichtes, sich sehnend nach dunkler Erde und Menschenliebe. Beide finden sich in extatischem Entzücken. Odysseus weilt ein Jahr auf Aea, um dann nach seiner Hadeswanderung dem Ratschlusse der Götter gemäss die Heliostochter zu verlassen, in deren Schoss ein Kind

von ihm, der spätere Telegonos, dem Leben entgegenreift. Zu dem Fluche Polyphems (Poseidon) gesellt sich der Fluch der enttäuschten Kirke (Helios), beide begleiten den Helden auf seiner Fahrt zur Insel der Phäaken. — In „Nausikaa“ erwirbt sich Odysseus die Freiheit des Willens und der Tat, er trotzt, ledig aller Fesseln, dem verführerischen Gesange der Sirenen, trotzt als Schiffbrüchiger dem mit Verderben ihn bedrohenden Dreizack Poseidons und entsagt der Liebe Nausikaas, die durch ihren freiwilligen Opfertod den Zorn des Meeresgottes sänftigt und dem Geliebten die Heimkehr zu Penelopeia und Telemachos ermöglicht. — „Odysseus' Heimkehr“ behandelt dann die Rache des als Bettler unerkannt einziehenden Königs von Ithaka an der Freierschaar und seine Wiedervereinigung mit der Gattin nach zwanzigjähriger Trennung. — „Odysseus' Tod“ bezieht wieder die Telegonossage ein. Der Sohn der Kirke ist von Aea aufgebrochen, den Vater zu suchen. Poseidons Stürme werfen sein Schiff an den Strand von Ithaka. Hier wird er das Werkzeug der Ränkespinnerin Despoina, der Tochter Poseidons, auf ihren Rat tötet er im Kampfe Odysseus, ohne zu wissen, dass es der eigene Vater war, den seine Lanze niederstreckte. Des Teiresias Weissagung im Hades hat sich an dem Vieldulder erfüllt:

Von Leiden zu Leiden noch wirst du irren,
dir grollt Poseidon, der Herrscher des Meeres!
Einst indessen nach unsäglichen Opfern
siehst du die Heimat, lacht dir das Glück!
Nur durch erhabenes Dulden der Leiden
versöhnst du die Gottheit, sühnst deine Schuld...
Dann, wenn du einstens in fremde Lande
den Pflug und die Sitte, das Recht gebracht,
wenn du eignes Irren und Fehlen an Andern
sühntest durch Wohltat am ganzen Geschlecht:
dann wird vom Meere her durch Götterwille,
ganz dich vollendend, dir nahen der Tod!

Die dem griechischen Mythos abgewonnene Grundidee finden wir in Goethes „Faust“, sie ruht in der Sage vom ewigen Juden, vom Fliegenden Holländer, auch im „Nibelungenring“ tritt sie mit unabweisbarer Deutlichkeit

zutage. Um sie krystallisiert sich bei den Kulturvölkern aller Zeiten der Begriff des kämpfenden, ringenden, fehlenden und sühnenden Menschen-Heldentums. Wie Bungert dem überreichen Stoffe poetisch und musikalisch beigekommen ist, verdient höchste Bewunderung.*) Überall gewahren wir neben der Haupthandlung, mit dieser selbst verwoben, das Parabolische in Text und Musik betont, entdecken jene Fäden, die von den Wirkungen auf die Ursachen zurückführen: der Kampf Poseidons gegen Gäa und ihre Kinder, die Prometheusnatur, die vom Lichtflimmer der Ewigen den Funken zur dunklen Erde herabträgt, die duldende Selbstüberwindung als Spenderin höchster Willensfreiheit! Ludwig Hartmann fasste sein Urteil über das Riesenwerk in die Worte zusammen: „August Bungert, ein deutscher Tondichter, hat aus Jahrtausende alten Quadern einen schönheitsvollen, neuen Tempel errichtet". Ähnlich urteilten Wilhelm Tappert, Professor Taubert, Ernst von Wildenbruch, Wilhelm Henzen u. v. a. Die leidige Konkurrenzfrage Bungert-Wagner, die von der Gegnerschaft geflissentlich immer wieder in den Vordergrund gerückt wurde, obwohl sie garnicht aktuell war (Bungert ist einer der überzeugungstreusten, glühendsten Verehrer des Bayreuther Meisters), scheint mir folgender zugleich auch die Stilart Beider trefflich charakterisierender Satz F. A. Geisslers zu erledigen: „Ein anderes ist es, die tiefsinnige, in ihren Grundzügen düstere, ernste deutschnordische Mythologie musikalisch zu illustrieren, ein anderes, einen griechischen Stoff musikalisch zu bewältigen, den bei aller Hoheit und Grösse die Sonne Homers belächelt. Dort wird die musikalische Logik, die durch das Gewebe der motivischen Arbeit dargestellt ist, die Oberherrschaft ausüben müssen, hier die musikalische Intuition, wie sie durch die Melodie verkörpert wird." Damit ständen wir

*) Eingehende Studien und Erläuterungen über Bungert und sein Lebenswerk finden sich in Max Chop: „August Bungert, ein deutscher Dichterkomponist", monographische Studie (mit Bilderschmuck), sowie in desselben Verfassers Analysen zu „Kirke", Nausikaa", „Odysseus' Heimkehr" und „Odysseus' Tod" (mit zahlreichen Notenbeispielen). Verlag von Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig und Berlin.

wieder am Ausgangspunkte unserer Betrachtungen über Bungert als Dramatiker. —

Unerschöpflich sind die Schätze, die uns August Bungert als Liederkomponist geschenkt hat, von seinen „Jungen Liedern“ (op. 1—7), die in der entbehrungsreichen Pariser Zeit des Meisters entstanden, mit dem tiefempfundenen Harfnerliede: „Wer nie sein Brot mit Tränen ass“, über die Lieder der Königin Elisabeth von Rumänien (Carmen Sylva) bis zu den köstlichen Volks- und Handwerkerliedern, den serbischen und rumänischen Volkssängen. Es gab eine Zeit, wo die Sänger es für Ehrenpflicht hielten, auf jedem ihrer Programme mindestens einen Bungert zu bringen, wo das Publikum nach diesen sinnigen Kompositionen verlangte und sie Eingang fanden in das deutsche Haus, in die deutsche Familie, deren unentreissbares Eigentum sie geblieben sind. Namentlich in den zahlreichen Volks- und Handwerker-Liedern (op. 49) zeigt es sich so recht sinnfällig, dass höchste Einfachheit und höchste ergreifendste Schönheit identisch sind. — Mit den bei Friedrich Kiel niedergeschriebenen, geradezu klassischen „Variationen und Fuge über ein eigenes Thema“ (op. 13) hatte der junge Bungert vor Franz Liszt einen derartigen Erfolg, dass ihn der Meister entzückt umarmte und das Werk in sein Lehrprogramm aufnahm. Sein Klavierquartett (op. 18) wurde durch Johannes Brahms und Robert Volkmann mit dem ersten Preise gekrönt und steht nach Arbeit und leuchtender Erfindungskraft neben den besten Kammermusikwerken der klassischen und nachklassischen Zeit. — Zwei symphonische Orchesterwerke, „Torquato Tasso“ (op. 14) nach Goethe und „Auf der Wartburg“ (op. 29) mit der das ritterliche Minneleben verdrängenden Reformationsidee Luthers, sind feinsinnige Arbeiten, die ebenso den hervorragenden Bildner und Tonmaler, wie den ausgezeichneten Orchesterbehandler legitimieren. — Das letzte grosse Werk Bungerts, mit dem die Welt bekannt wurde, war die umfangreiche, tiefpoetische Musik zu Goethes „Faust“, die bei den Festaufführungen der Goethegesellschaft in Düsseldorf einen Enthusiasmus sondergleichen erregte und ihrem genialen Schöpfer den silbernen Lorbeer eintrug.

Noch einige Worte über die äusseren Lebensdaten!

Bungert ist am 14. März 1846 in Mülheim (Ruhr) geboren und besuchte die Realschule seiner Heimatstadt. Früh trat bei ihm die leidenschaftliche Vorliebe für Musik zutage. Seine Energie überwand den Widerstand, den der Vater der „brotlosen Kunst“ entgegenstellte; der Sohn erhielt Erlaubnis, sich dem Studium der Musik zu widmen und kam 1860 auf das Konservatorium in Köln, um hier bei Kufferath, Derckum, Weber und Grunewald Unterricht zu geniessen. Zwei Jahre später siedelte er durch Fürsprache einer kunstsinnigen Dame, die den Auftrag übernommen hatte, dem Pariser Konservatorium einen begabten deutschen Schüler zuzuführen, nach der Seinestadt über. Hier blieb Bungert von 1862—68, sein Hauptlehrer war Professor Matthias. Eine an Eindrücken wie auch an grimmer Not reiche Zeit, die der junge Musiker mit den Freunden Ries und Leonhard Wolff gemeinschaftlich verlebte! Nach Deutschland zurückgekehrt, leitete er zunächst in Kreuznach den noch heute unter Enzians Leitung stehenden, von Bungert begründeten Chor und wandte sich dann nach Berlin, wo er mit Kiel in enge, freundschaftliche Fühlung trat. Die ersten Arbeiten Bungerts als Musikschriftsteller und Kritiker fallen in jene Zeit. Unter Pseudonym veröffentlichte er u. a. in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ eine Serie scharfsinnig geschriebener Aufsätze über Kiels Werke. Kiel, der die Arbeiten mit lebhaftem Interesse verfolgte, aber keine Ahnung vom Autor hatte, äusserte sich zu Bungert: „Wenn ich nur den Kerl wüsste, der das da geschrieben hat! Aber los hat der was; denn was er schreibt ist richtig, wenn ich auch mitunter eins ausgewischt bekomme!“ — Von grosser Bedeutung für Bungerts Leben und Schaffen war die Bekanntschaft mit Carmen Sylva, der gekrönten Poetin, von der er zahlreiche Gedichte jeden Genres vertonte. Eine wohl einzig dastehende Künstlerfreundschaft, die mit vereinten Kräften das Höchste erstrebte! So finden wir Bungert bald in Bukarest, bald in Monrepos, bald in Pallanza an der Seite der Königin im Zirkel illustrer Geister. Als echter Sohn der Rheinlande hat er auch am schönsten Strome dieser Erde, am grünen, deutschen

Rheine, in Leutesdorf bei Neuwied nahe Monrepos, dem Lieblingsaufenthalte der Königin, sein Heim aufgeschlagen, — ein reizend gelegenes Landhaus, umgeben von Edelwein, Aprikosenbäumen und Sonnenblumen, den Abzeichen der Heliostochter Kirke. Den Winter verbringt der Meister gern in seinem zweiten Heime an der Riviera bei Genua in unmittelbarer Nähe der Villa Pallavicini. —

„Sei wie das Meer", ist der eine Wahlspruch Bungerts, „tief, unergründlich, ewig, bewegt, stürmisch, still, geheimnisvoll, fruchtbar, unerschöpflich!" Sein Leben und Schaffen hat bis zur Stunde unter diesem Motto gestanden. — Das zweite wendet sich mehr der praktischen Lebensauffassung zu; es lautet: „Leuchtend — lächelnd — avanti!" Leuchtend für die Mitwelt, lächelnd über ihr Missverstehen und ihren närrischen Hader, — und so unbeirrt den Sternen entgegen!

Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Musikwissenschaftliche Abhandlungen und Bücher über Musik.

	Mark
Arnold, Yourij v., Die alten Kirchenmodi, historisch und akustisch entwickelt	3.—
Bach, Ph. Em., Versuch über die wahre Art, Klavier zu spielen. Nach der Original-Ausgabe hergestellt und mit kritischen Erläuterungen herausgegeben von Dr. Walter Niemann . .	8.—
Bräutigam, M., Der musikalische Teil des protestantischen Gottesdienstes, wie er sein und wie er nicht sein soll. Nach eigenen Erfahrungen und fremden Bemerkungen dargestellt	1.50
Breithaupt, Rudolf M., Die natürliche Klaviertechnik. Die freie, rhythmisch-natürliche Bewegung (Automatik) des gesamten Spielorganismus (Schulter, Arme, Hände, Finger) als Grundlage der „klavieristischen" Technik. Mit 15 Kunsttafeln. brosch.	5.—
geb.	6.—
Brendel, Dr. Franz, Die Organisation des Musikwesens durch den Staat	1.—
Bülow, Hans v., Über Richard Wagners Faust-Ouvertüre, eine erläuternde Mitteilung an die Dirigenten, Spieler und Hörer dieses Werkes. 3. Aufl.	—.50
Capellen, Georg, Die „musikalische" Akustik als Grundlage der Harmonik und Melodik. Mit experimentellen Nachweisen am Klavier	2.—
— Die Freiheit oder Unfreiheit der Töne und Intervalle als Kriterium der Stimmführung nebst einem Anhang: Grieg-Analysen als Bestätigungsnachweis und Wegweiser der neuen Musiktheorie	2.—
— Die Abhängigkeitsverhältnisse in der Musik. Eine vollständige, logisch-einheitliche Erklärung der Probleme der Figuration, Sequenz und symmetrischen Umkehrung	2.—
— Die Zukunft der Musiktheorie (Dualismus oder „Monismus"?) und ihre Einwirkung auf die Praxis. An zahlreichen Notenbeispielen erläutert	2.—
— Ist das System S. Sechters ein geeigneter Ausgangspunkt für die theoretische Wagnerforschung? Streitschrift . . .	—.50
Geiger, Benno, Noten am Rande der Kunst in Novalis' Schriften	—.30
Gleich, Ferdinand, Die Hauptformen der Musik. 2. Aufl. Populär dargestellt	1.80
— Handbuch der modernen Instrumentierung für Orchester und Militär-Musikkorps mit Berücksichtigung der kleineren Orchester sowie der Arrangements von Bruchstücken grösserer Werke für dieselben und der Tanzmusik. 4. vermehrte Aufl.	1.50
Grell, Friedrich, Der Gesangsunterricht in der Volksschule .	—.50
Hoffmann, Fr. L. W., Logik der Harmonie. Ein Harmoniesystem der Obertöne.	1.—
Klauwell, Otto, Der Canon in seiner geschichtlichen Entwickelung. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik	1.50

Verlag von C. F. KAHNT Nachfolger, Leipzig.

Musikwissenschaftliche Abhandlungen und Bücher über Musik.

	Mark
Kleinert, Julius, Der Choral von heute und der von ehemals. Ein Votum in Sachen der Choralreform. Mit einer Notenbeilage	—.50
Knorr, Jul., Führer auf dem Felde der Klavierunterrichts-Literatur. Nebst allgemeinen und besonderen Bemerkungen, 3. Aufl.	1.—
Koch, Dr. Ernst, Rich. Wagner's „Ring des Nibelungen" in seinem Verhältnis zur alten Sage wie zur modernen Nibelungendichtung betrachtet. (Preisschrift)	2.—
Köhler, Louis, Theorie der musikalischen Verzierungen für jede praktische Schule besonders für Klavierspieler	1.20
Kullak, Adolph, Die Ästhetik des Klavierspiels. 4. Aufl. Bearbeitet u. herausgegeben von Dr. Walter Niemann. geh.	5.—
geb.	6.—
Laurencin, Dr. F. P. Graf, Die Harmonik der Neuzeit (Gekrönte Preisschrift)	1.20
Lichtwark, K., Praktische Harmonielehre für Lehranstalten und zum Selbstunterricht	3.—
Lohmann, Peter, Über R. Schumanns Faustmusik	—.60
Mueller, R., Musikalisch-technisches Vokabular. Die wichtigsten Kunstausdrücke für Musik. Englisch-Deutsch, Deutsch-Englisch, sowie die gebräuchlichsten Vortragsbezeichnungen etc. Italienisch-Englisch-Deutsch	1.50
Pohl, Richard, Bayreuther Erinnerungen. Freundschaftliche Briefe an den Redakteur und Verleger der „Neuen Zeitschrift für Musik" in Leipzig, gesammelt	1.50
— Die Tonkünstler-Versammlung zu Leipzig am 1. bis 4. Juni 1859. Mitteilungen nach authentischen Quellen. Inhalt: Berichte, Vorträge, Anträge, Protokolle, Programme, Texte und Mitglieder-Verzeichnis des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins"	1.80
Porges, Heinrich, Die Aufführung von Beethoven's Neunter Symphonie unter Richard Wagner in Bayreuth (am 22. Mai 1872)	—.80
Quantz, Johann, Joachim, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Neudruck nach dem Original (Berlin 1752) mit kritischen Anmerkungen, herausgegeben von Dr. Arnold Schering. Unentbehrliches Quellen- u. Studienwerk	8.—
Ramann, Lina, Franz Liszt's Oratorium „Christus". Eine Studie zur zeit- und musikgeschichtlichen Stellung desselben. Mit Notenbeispielen und dem vollständigen Text des „Christus"	3.—
Reger, Max, Beiträge zur Modulationslehre, Deutsch, französisch, englisch. 2. Auflage	1.—
Riemann, Dr. Hugo, Musikalische Logik. Hauptzüge der physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musiksystems	1.50
— Das Problem des harmonischen Dualismus. Ein Beitrag zur Aesthetik der Musik	—.60
Rode, Theodor, Zur Geschichte der Königl. preussischen Infanterie- und Jägermusik	—.60
— Eine neue Regiments-Hornisten-Infanteriemusik	—.60

	Mark
Sandberger, Dr. Adolf, Leben und Werke des Dichtermusikers Peter Cornelius	1.20
Schering, Arnold, Bach's Textbehandlung. Ein Beitrag zum Verständnis Joh. Seb. Bach'scher Vokal-Schöpfungen	—.50
Schucht, Dr. J., Friedrich Chopin und seine Werke. Biographisch-kritische Schrift mit Notenbeispielen und einem Verzeichnis der Werke Chopins	1.50
Eleg. geb.	3.—
Schwarz, Dr., Die Musik als Gefühlssprache im Verhältnis zur Stimme und Gesangbildung	—.60
Seidl, Prof. Dr. Arthur, Vom Musikalisch-Erhabenen. 2. Auflage	2.—
Stade, Dr. F., Vom Musikalisch-Schönen. Mit Bezug auf Dr. E. Hanslick's gleichnamige Schrift	—.75
Stern, Prof. Dr. A., Die Musik in der deutschen Dichtung. Eine Anthologie. Mk. 5.—, in Prachtband mit Goldschnitt	7.—
Stoeving, Paul, Die Kunst der Bogenführung	3.—
Stradal, August, Franz Liszts Werke (im Verlage von C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig). Mit Porträt und Faksimile von Franz Liszt	—.50
Tottmann, Prof. Albert, Der Schulgesang und seine Bedeutung für die Verstands- und Gemütsbildung der Jugend. 2. Auflage	—.60
— Das Büchlein von der Geige oder die Grundmaterialien des Violinspieles. 2. Auflage	—.60
— Die Hausmusik — Das Klavierspiel	—.60
Uhde, Hermann, Weimar's künstlerische Glanztage. Ein Erinnerungsblatt	—.50
Vogel, Bernhard, Franz Liszt als Lyriker. Im Anschluss an die Gesamtausgabe seiner Gesänge für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung	—.60
— Zur Einführung in die komische Oper „Der Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius	—.20
Wagner, Richard, Ueber das Dirigieren	1.50
Weiss, Gottfried, Über die Möglichkeit einer wirklich allgemeinen Stimmbildungslehre und das Wesen derselben.	—.60
Weitzmann, C. F., Harmoniesystem. (Gekrönte Preisschrift.) Erklärende Erläuterung und musikalisch-theoretische Begründung der durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkten Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik	1.20
— Die neue Harmonielehre im Streit mit der alten. Mit einer musikalischen Beilage: Albumblätter zur Emanzipation der Quinten und Anthologie klassischer Quintenparallelen	—.60
— Der Letzte der Virtuosen	—.60
Wörterbuch, Musikalisches. Erklärung aller in der Musik vorkommenden Kunstausdrücke, verfasst von Paul Kahnt. Taschenformat Mk. —.50, kart. Mk. —.75, elegant gebunden	1.50
Zopff, Hermann, Ratschläge und Erfahrungen für angehende Gesangs- und Orchester-Dirigenten	—.50

927.8 M75
MUSIC
3 5002 00171 6427
Monographien moderner musiker;

ML 390 .M66 1

Monographien moderner
musiker

1699

ML 390 .M66 1

Monographien moderner
musiker

1884
CFK